

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES RAPPORTS ENTRE LA PHOTOGRAPHIE ET LE TEXTE CHEZ TARYN
SIMON (1976-) : RÉVÉLER L'INVISIBLE, RÉIMAGINER LE VISIBLE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
MIRNA BOYADJIAN

JUIN 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à exprimer toute ma gratitude à Vincent Lavoie qui a dirigé ce projet de mémoire. Pour son incommensurable patience, ses paroles constructives et sa foi en la complétude de ce projet. Devant les égarements de mon esprit et certaines dérives existentielles, il a su me guider avec un juste mélange de rigueur et d'humanité. Sans son soutien, ce travail n'aurait pas vu le jour. Merci Vincent.

Un chaleureux merci à Bertrand Gervais, professeur et directeur du Centre de recherche Figura, pour sa confiance et les nombreuses réalisations qu'il m'a permis d'accomplir. Aussi, bien sûr, à Bronja Hildgen, coordinatrice de Figura, pour sa belle présence et son soutien.

Je suis reconnaissante à Sylvano Santini pour sa relecture attentive de certaines parties et ses commentaires qui ont stimulé ma réflexion.

Mes remerciements vont aussi au corps professoral du département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal pour la qualité de leur enseignement et la passion pour l'art qu'ils m'ont transmise. En particulier, Anne Bénichou, Barbara Clausen, Dominic Hardy, Gilles Lapointe, Patrice Loubier, Corinne Streicher et Jean-Philippe Uzel.

Je tiens également à remercier :

mes parents, Nadia et Ohannes, pour leur amour inconditionnel, et ma chère sœur Karine, pour son écoute inestimable et son humanité si inspirante. Ce mémoire, je vous le dédie.

Sebastien, pour son amour, sa douceur et sa compréhension des enjeux que signifie l'accomplissement de ce projet.

Mes ami(e)s et collègues pour leur soutien, Amélie, Amélie L., Anne-Marie, Annie D., Dijana, Émilie, Lana, Marie la renarde, Marie de Rennes, Marie-Douce, Marie

Yong, Marjo, Mathieu, Sarah, Sophie et Vanou. James, pour ton écoute, les nombreux et stimulants échanges que nous avons eu et les soirées d'études vin fromage. J'en conserve de bons souvenirs.

Je tiens enfin à remercier le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada, Figura, centre de recherche sur le texte et l'imaginaire et le département d'histoire de l'art de l'UQAM pour le support financier octroyé et qui fut indispensable à l'accomplissement de cette recherche.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
LISTE DES FIGURES.....	vi
RÉSUMÉ.....	viii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1	
<i>THE INNOCENTS</i> (2000-2003) : LE POUVOIR DE RÉDEMPTION DE L'IMAGE	16
1.1 Construire la visibilité de l'injustice. De l'image accusatrice à l'image émancipatrice	18
1.1.1 À l'origine du projet : le photoreportage « Life After Death Row »	18
1.1.2 Le témoignage oculaire et l'image dans le contexte judiciaire	19
1.1.3 Fabriquer la preuve de l'innocence	23
1.1.4 La faillibilité du regard.....	26
1.1.5 Vers une fonction émancipatrice de l'image.....	28
1.2 La force du témoignage.....	32
1.3 La fiction pour révéler le vrai.....	34
CHAPITRE 2	
<i>AN AMERICAN INDEX OF THE HIDDEN AND THE UNFAMILIAR</i> (2003-2007) : D'UNE ARCHÉOLOGIE DU SOCIAL À UNE ESTHÉTIQUE DU DÉVOILEMENT	37
2.1 La création de l'œuvre comme acte de résistance.....	37
2.1.1 Bref survol de la situation médiatique après le 11 septembre aux États-Unis	40
2.1.2 (En)quête de vérités et images insondables	43
2.1.3 L'image et son (con)texte.....	47
2.1.4 Le refus de Disney : la photographie comme une menace.....	52
2.2 Nouvelles perspectives de la photographie documentaire	53

2.3 L'exploration d'une « Nouvelle Amérique » : fonction heuristique de l'image	56
---------------------------------------------------------------------------------------	----

CHAPITRE 3

<i>A LIVING MAN DECLARED DEAD AND OTHER CHAPTERS</i> (2008-2011) : ARCHIVE DE LA DISPARITION	59
-------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

3.1 Représenter la disparition.....	62
3.1.1 De la transparence à l'opacité : du portrait sans identité au portrait de mort-vivant.....	63
3.1.2 La photographie comme trace : séquence photographique, généalogie et disparition des corps.....	65
3.1.3 Figurer l'absence pour imaginer l'environnement de l'individu	67
3.2 Mise en déroute de l'ordre généalogique	69
3.3 La procédure du montage et la complexité de l'existence humaine	70
3.4 L'œuvre comme archive de la disparition.....	74

CONCLUSION

LA PHOTOGRAPHIE, L'ÉCRIT : REJOUER LES RAPPORTS ENTRE LE VISIBLE ET L'INVISIBLE	78
ANNEXE	87
BIBLIOGRAPHIE	102

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
Figure 1.1 Vue de la série <i>The Innocents</i> . Exposition « Taryn Simon : Photographs & Texts » au Milwaukee Art Museum, 2012.....	87
Figure 1.2 Simon, Taryn, 2002, <i>Troy Webb</i> , épreuve photographique chromogène, 121,9 x 152,4 cm.....	88
Figure 1.3 Simon, Taryn, 2002, <i>Larry Mayes</i> , épreuve photographie chromogène, 121,9 x 152,4 cm.....	89
Figure 1.4 Simon, Taryn, 2002, <i>Charles Irvin Fain</i> , épreuve photographique chromogène, 121,9 x 152,4 cm.....	90
Figure 1.5 Couverture de l'ouvrage <i>The Innocents</i> , New York : Umbrage Editions, 2003, 104 p.....	91
Figure 2.1 Vue de la série <i>An American Index of the Hidden and the Unifamiliar</i> au Milwaukee Art Museum, 2012	92
Figure 2.2 Simon, Taryn, 2007, épreuve photographique chromogène, 94, 6 x 113 cm	93
Figure 2.3 Simon, Taryn, épreuve photographique chromogène, 94, 6 x 113 cm.....	94
Figure 2.4 Simon, Taryn, 2007, épreuve photographique chromogène, 94, 6 x 113 cm	95
Figure 2.5 Simon, Taryn, 2007, épreuve photographique chromogène, 94, 6 x 113 cm	96
Figure 3.1 Vue de la série <i>A Living Man Declared Dead and Other Chapters I-XVIII</i> au Museum of Modern Art de New York, MOMA, 2012	97
Figure 3.2 Chapitre I, <i>A Living Man Declared Dead and Other Chapters I-XVIII</i> ...	98
Figure 3.3 Chapitre I, portraits, 2011, épreuve numérique, <i>A Living Man Declared Dead and Other Chapters I-XVIII</i>	98
Figure 3.4 Simon, Taryn, 2011, extrait du chapitre VII, <i>A Living Man Declared Dead and Other Chapters I-VXIII</i>	99

Figure 3.5 Simon, Taryn, 2011, extrait du chapitre XVII, *A Living Man Declared Dead and Other Chapters I-VXIII*..... 100

Figure 3.6 Simon, Taryn, 2011, extrait du Chapitre I, *A Living Man Declared Dead and Other Chapters I-VXIII* 101

RÉSUMÉ

Depuis la fin des années 1990, le monde de l'art voit l'apparition de discours qui interrogent les enjeux soulevés par des propositions artistiques se situant à la confluence de l'esthétique et du domaine de l'information. Dans le cadre de ce mémoire, on s'intéresse au travail photographique de l'artiste new-yorkaise Taryn Simon et plus spécifiquement à l'analyse des trois séries suivantes : *The Innocents* (2003), *An American Index of the Hidden and the Unfamiliar* (2007) et *A Living Man Declared Dead and Other Chapters I-XVIII* (2011). Il s'agit de montrer par quelles modalités l'artiste parvient à produire de nouvelles visibilités en marge des visibilités dominantes et à renouveler l'appréhension de réalités issues de l'histoire contemporaine ou de l'actualité événementielle.

Chez Simon, l'agencement de la photographie et de l'écrit constitue un aspect incontournable que l'on retrouve dans chacune de ses réalisations et qui mérite une attention particulière. L'artiste reconfigure les rapports texte/image que l'on rencontre ordinairement dans le photojournalisme et offre au spectateur un rôle actif au sein du processus de mise en visibilité. Par ailleurs, les œuvres analysées procèdent d'une interrogation des régimes de vérité de la photographie, permettant ainsi de restaurer notre croyance au visible.

MOTS CLEFS : TARYN SIMON; THE INNOCENTS; AN AMERICAN INDEX; A LIVING MAN DECLARED DEAD; PHOTOJOURNALISME; RAPPORT TEXTE/IMAGE; RÉGIMES DE VÉRITÉ.

INTRODUCTION

La situation, dit Brecht, se complique du fait que, moins que jamais, une simple "reproduction de la réalité" n'explique quoique ce soit de la réalité. Une photographie des usines Krupp ou AEG n'apporte à peu près rien sur ces institutions. La véritable réalité est revenue à la dimension fonctionnelle. La réification des rapports humains, c'est-à-dire par exemple l'usine elle-même, ne les représente plus. Il y a donc bel et bien "quelque chose à construire", quelque chose d'"artificiel", de "fabriqué".

Bertolt Brecht cité par Walter Benjamin
Petite histoire de la photographie

Depuis la fin des années 1990, on rencontre une résurgence des discours, se déclinant sous la forme d'ouvrages, d'expositions ou de discussions, qui interrogent « la prise en compte par le champ de l'art de contenus liés à l'actualité événementielle et à l'histoire contemporaine » (Lavoie, 2011 : 94). La Documenta X (1997) et 11 (2002)¹ de Cassel; le 8^e Mois de la Photo à Montréal *Maintenant. Images du temps présent* (2003); *Fiction ou Réalité* (Fribourg, 2003); *Covering the real* (Bâle, 2005); *All That Fits: The Aesthetics Of Journalism* (Derby, 2011) pour ne mentionner que ces quelques événements, se sont intéressés aux propositions artistiques qui

¹ Selon le théoricien d'art et commissaire Mark Nash, la Documenta 11 de Cassel, les expositions *Experiments with Truth, Come and Go : Fiction and Reality* pour ne citer que ces exemples, marquent le développement d'un « tournant documentaire ». L'expression « documentary turn » apparaît dans le texte d'introduction du catalogue de l'exposition *Experiments with Truth* (2004-2005) écrit par Mark Nash, qui en fut le commissaire. Voir Bibliographie pour la référence. Selon lui, les pratiques artistiques réunies lors de ces événements, si elles traitent de la réalité sociale et politique, se distinguent du fait qu'elles ne visent pas à remettre en doute l'existence de la réalité de même qu'elles ne procèdent pas d'une opposition entre la fiction et la réalité, mais proposent des vérités à partir d'une mise en fiction de la réalité. Le tournant documentaire tend à embrasser un nombre important de pratiques artistiques. En regard de cela, le tournant annoncé par Nash recoupe d'autres tournants notamment les « social turn » (Bishop, 2006), « ethnographic turn » (Foster, 1995) et « journalistic turn » (Cramerotti, 2009). On s'intéressera plus précisément aux discours portant sur des propositions artistiques qui empruntent des formes et des méthodes habituellement associées au domaine journalistique.

« procéd[ent] de la fusion, sinon de la confusion des domaines de l'art et de l'information » (2011 : 94).

Rédigé par Alfredo Cramerotti, artiste et commissaire ², l'ouvrage *Aesthetic Journalism. How to Inform without Informing* publié en 2009 participe de ce questionnement en identifiant un tournant journalistique de l'art qui émerge durant les années 1990. L'auteur avance l'idée que l'art « as an emergent form of journalism became the paradigm for committed artists and collectives during the 1990s » (Cramerotti, 2009 : 63). Pour expliquer les modalités relatives à ce nouveau paradigme qui repose sur le croisement entre l'esthétique et le journalisme, l'auteur convoque entre autres les travaux de Walid Raad/The Atlas Group, d'Alfredo Jaar, de Lukas Einsele et de Bruno Serralongue, lesquels empruntent, outre les contenus, une démarche se tenant près de celle prescrite par le journalisme d'investigation; « une forme de reportage aujourd'hui menacée d'obsolescence en raison d'une économie des médias qui privilégie l'actualité événementielle au détriment des enquêtes de terrain » (Lavoie, 2011 : 94). Or, la mobilisation d'un ensemble de protocoles d'enquêtes – recherche documentaire, travail de terrain et de collaboration, collecte de données, conduite d'entretiens – par ces artistes, qui ici incarnent une figure de l'artiste en journaliste, vise avant tout à offrir des savoirs alternatifs à ceux, de moins en moins diversifiés, promulgués par les médias d'information (2009 : 48). Ces propositions peuvent être envisagées en réaction face aux conditions récentes de production et de diffusion de l'information; « to the perceived homogenization of traditional journalism and the globalization of news (networks of corporations controlling information channels) (2009 : 48); aux organes de presse dominés par des groupes financiers plus soucieux d'accumuler du capital que de livrer de l'information de qualité; à la surabondance des nouvelles qui permet difficilement de filtrer l'information authentique de celle qui, revendiquant une neutralité, une

² Cramerotti fut notamment le commissaire de l'exposition « All That Fits: The Aesthetics of Journalism » présentée au Quad Center à Derby en Angleterre du 28 mai au 31 juillet 2011.

« voix » soi-disant objective, se trouve contrôlée (2009 : 69), favorisant par conséquent une crise de confiance envers les médias.

Dans le sillage des travaux de Martha Rosler, Dan Graham et Hans Haacke, le journalisme esthétique regroupe donc des pratiques artistiques contemporaines relevant d'une forme d'investigation des questions sociales, culturelles et politiques généralement couvertes par les médias d'information (2009 : 21). Celles-ci opèrent une critique par la remise en cause des modèles journalistiques en place. Face à l'emprunt des contenus, des formes et des méthodes journalistiques (et documentaires) par les artistes engagés, Cramerotti avance l'hypothèse suivante : « I advance the idea that, with the art world's fervent grip of the journalistic approach, the production of truths (the question : what is truth ?) shifted, and is shifting, from the domain of news media to the territory of art » (2009 : 69). Cette idée rejoint d'ailleurs celle émise par Mark Nash cinq ans auparavant à propos des œuvres documentaires contemporaines : « the role of this revitalized engagement with the documentary form is indeed an attempt to explore the possibility of regimes of truth which bypass the modern media industries » (Nash, 2004 : 39). Dans quelle mesure l'art devient un moyen d'interroger les régimes de vérité établis par les médias et en quoi il constitue un lieu d'apparition de nouveaux régimes de vérité ?

Selon Cramerotti, l'art, déchargé des contraintes temporelles, économiques et parfois idéologiques imposées par les médias, deviendrait un territoire privilégié, où les mécanismes de production et de diffusion de l'information peuvent être interrogés (par une posture autoréflexive et autocritique) en vue de « produire ce que Deleuze nomme de la contre-information, soit de la résistance face au modèle tutélaire de la communication » (Lavoie, 2011 : 94) et en cela, proposer des *espaces* de vérités qui suscitent une réflexion chez le spectateur (notamment sur la manière dont s'élaborent ces *espaces* de vérités). Selon cette optique, les œuvres se constituent en « contre-modèles » en révélant de nouvelles visibilités au sujet de différentes réalités ou bien

en restituant une visibilité à des événements ignorés par les médias puis en conférant au spectateur un rôle actif au sein de ce processus d'élaboration.

Comme l'observe Vincent Lavoie, le développement historique de ce tournant demeure difficile à retracer en raison de la disparité des stratégies empruntées par les artistes réunis sous ce label (2011 : 94). Reste que l'actualité des questionnements entre l'esthétique et l'épistémologie journalistique depuis les années 1990 peut s'expliquer à l'aune de plusieurs transformations dans le domaine de l'information (textuelle et visuelle) susceptibles d'avoir participé à l'affleurement de postures artistiques à l'affût autant des enjeux sociaux et politiques du monde qu'au développement de nouvelles procédures iconographiques, formelles et conceptuelles qui tendent à résister aux contenus et aux formes du journalisme :

L'inflation de l'économie spectaculaire, par la circulation décentralisée des images, concomitant de la crise du journalisme historique ; l'hégémonie de nouvelles visualités de la guerre, correspondant à une première rupture qui serait celle de la première guerre du Golfe, décrites en 1994 par McKenzie Wark comme télésthésiques, puis à une seconde rupture dans l'économie visuelle de l'imaginaire militaire post-11 septembre (Quirós et Imhoff, 2011: 275).

Dans l'article intitulé « Antiphotojournalisme : stratégies du visible et de l'invisible », Kantuta Quirós et Aliocha Imhoff mettent en parallèle le journalisme esthétique tel que proposé par Cramerotti et l'antiphotojournalisme (Quirós et Imhoff, 2011: 275). De fait, à plusieurs égards, les propositions artistiques analysées par Cramerotti s'inscrivent en filiation avec l'approche de l'« antiphotojournalisme », nommée ainsi par Allan Sekula³. Nombre d'artistes photographes et de théoriciens

³ C'est durant la réalisation du récit photographique intitulé « Waiting for tear gas » (1999-2000), documentant le mouvement de protestation ayant eu lieu à l'occasion du sommet de l'Organisation mondiale du commerce à Seattle en 1999, que Sekula introduit ce néologisme pour décrire sa pratique : « The working idea was to move with the flow of protest, from dawn to 3 a.m. if need be, taking in the lulls, the waiting and the margins of events. The rule of thumb for this sort of anti-photojournalism: no

ont eu recours à ce néologisme pour décrire une approche critique du photojournalisme, où s'effectue une remise en cause des normes liées à cette pratique tel que l'expliquent Carles Guerra et Thomas Keenan, commissaires de l'exposition *Antiphotjournalism* (Virreina, Barcelone, 2010 ; Foam-Amsterdam, 2011) :

Classically, photojournalism has been governed by a number of tropes: the heroic figure of the photographer, the economy of access to the event (getting "close enough", as Capa famously said), the iconic image, the value of 'the real' and its faithful representation in the picture, the mission of reporting the truth and conveying it to a faraway public, and often a commitment to a sort of advocacy or at least a bearing witness to terrible events. Antiphotjournalism names a systematic critique of these clichés, and a complex set of counter-proposals. It names a profound and passionate fidelity to the image, too, an image unleashed from the demands of this tradition and freed to ask other questions, make other claims, tell other stories (Guerra et Keenan, 2011).

Pour élaborer ces contres-propositions, les artistes emploient diverses stratégies dont certaines trouvent leur origine dans les années 60 et 70 : le détournement ou l'appropriation des images de presse (Aldredo Jaar), la fictionnalisation d'archives (Walid Raad/The Atlas Group), la réalisation d'images non figuratives pour représenter la guerre (Broomberg et Chanarin), l'altération du rapport texte/image, etc. (Quirós et Imhoff, 2011: 275-280). Or, il ne s'agit pas d'être contre le (photo)journalisme comme l'affirme le photographe Bruno Serralongue lors d'une entrevue, mais de développer des stratégies esthétiques et conceptuelles « to find a new way of speaking of the same subject [...] Maybe because you follow [...] different method, you can give different information on the subject » (Hanru et Serralongue, 2013 : 72).

flash, no telephoto zoom lens, no gas mask, no auto-focus, no press pass and no pressure to grab at all costs the one defining image of dramatic violence ». Tate. Allan Sekula : Artist's text. *Waiting for Tear Gas*. Récupéré le 10 décembre 2013 de <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/display/allan-sekula/waiting-tear-gas>.

À la lumière de ce phénomène qui connaît dans le monde de l'art une attention théorique particulière depuis quelques années, il apparaît pertinent de sonder de plus près une pratique artistique exemplaire de ce rapport entre l'art et le (photo)journalisme afin d'examiner les modalités par lesquelles l'art et plus particulièrement les pratiques photographiques contemporaines parviennent à former des contre-propositions, soit de nouvelles manières de représenter et de (re)penser des faits historiques ou ceux relevant de l'actualité, et ce, en marge des visibilités dominantes et des idéaux du photojournalisme. À cet égard, la production artistique de la photographe américaine Taryn Simon, dont le travail s'est fait connaître au début du 21^e siècle, semble particulièrement révélatrice.

Taryn Simon: la recherche de l'invisible

What I am interested in is the invisible space between each text and its accompanying image and how the image is transformed by the text and how the text is transformed by the image.

Taryn Simon

Née en 1975 à Locust Valley dans l'État de New York, Taryn Simon entame d'abord des études en *Environmental Sciences* à la Brown University avant de se tourner vers le programme de *Semiotics Arts*. Inspirée de son père qui se consacrait à la photographie amateur lors de ses nombreux voyages d'affaires pour le Département d'État et de son grand-père qui s'adonnait à la photographie naturaliste, l'artiste entreprend une formation en photographie à la Rhode Island School Design parallèlement à ses études en sémiologie. Durant sa formation, Simon décroche un emploi à titre d'assistante pour Michael Hoffman qui fut le directeur de la fondation

Aperture jusqu'à son décès en 2001. Sa principale tâche consiste à classer sa bibliothèque. C'est alors qu'elle découvre avec fascination le travail du photographe allemand August Sander (1876-1964) et en particulier la série *Menschen des 20. Jahrhunderts* publiée en partie dans l'ouvrage *Antlitz der Zeit* (1929) qui deviendra une source d'inspiration sur le plan esthétique.

À cette époque, la démarche artistique de Simon se développe, mais reste à préciser. Les photographies qu'elle crée sont des auto-mises en scène. Dans un entretien accordé à Trevor Gett dans le *British Journal of Photography* en 1999⁴, l'artiste déclare : « There's something advantageous about being my own model. I always know what I want and I can position myself in the exact way as opposed to trying to direct somebody else » (Simon et Gett, 1999 : 18). À l'évidence, Simon délaisse cette conception dans ses productions ultérieures et choisit d'élaborer des projets photographiques où elle ne figure plus en tant que modèle. On remarque néanmoins que l'usage d'un appareil grand format et d'un éclairage spécifique tout comme le souci de la composition esthétique sont déjà constitutifs de sa démarche.

Durant ces premières années d'exploration artistique, Simon seconde le célèbre photographe de mode Steven Klein avant d'accumuler les contrats dans divers magazines dont *Vogue* et *Vanity Fair*, ce qui lui permet d'investir dans des projets personnels. Mais, très vite, elle se détourne de la photo de mode pour s'intéresser au reportage photographique comme le montre cet extrait écrit par la photographe Rineke Dijkstra :

I met Simon [...] when I was editing French *Vogue*. Her talent impressed me, and I asked her to shoot portraits for the magazine. One day the art director came in, frantic: "Taryn's going to Chechnya. You have to do something." I

⁴ Cet article aborde le travail photographique de Simon à ses débuts. D'après mes recherches, il représente le premier article sur Taryn Simon. Les photographies créées à cette époque n'apparaissent ni sur le site de l'artiste ni sur Internet.

picked up the phone and told her that terrible things would happen to her in Chechnya, and that she should not go. "I should save myself so I can do more sittings for *Vogue*?" she asked. "Go to Chechnya" I said (Dijkstra, 2011 : 168).

À partir de ce moment, Taryn Simon reçoit des commandes notamment pour *The New Yorker* et *New York Times Magazine* qui la mènent aux quatre coins du monde pour photographier une multitude de sujets allant des innocents qui furent victimes d'erreurs judiciaires aux survivants indonésiens du tsunami survenu en 2004 dans l'océan Indien en passant par la situation palestinienne avec l'entrée en fonction de Mahmoud Abbas. Or, sa pratique artistique s'en trouve fortement influencée, prenant une dimension politique et sociale qu'on ne perçoit pas au sein de ses premières productions. La réalisation de la série photographique *The Innocents* (2003), laquelle lui vaut la prestigieuse bourse John Simon Guggenheim ainsi qu'une reconnaissance internationale dans le monde de l'art, s'avère à ce titre déterminante. De surcroît, ce projet consolide la démarche de Taryn Simon par le déploiement de procédures esthétiques et conceptuelles qui sont développées dans ses réalisations subséquentes⁵.

En 2000, Simon reçoit une commande du *New York Times Magazine* visant à réaliser des portraits photographiques et des vidéos d'individus qui furent condamnés à la peine capitale, incarcérés dans le couloir de la mort, puis disculpés après l'acquisition de preuves démontrant leur innocence. Dans le cadre de ce reportage photographique, l'artiste est amenée à rencontrer les innocents et à écouter leurs histoires. Elle constate alors que dans plusieurs cas, l'usage de la photographie lors du processus d'identification fut à la source de l'erreur judiciaire dont ils ont été victimes. C'est à la suite de cette commande qu'elle conçoit *The Innocents*, un projet

⁵ Ces projets artistiques sont : *Nonfiction* (2003-2006), *An American Index of the Hidden and the Unfamiliar* (2007), *Zahra/Farah* (2008), *Contraband* (2010), *A Living Man Declared Dead and Other Chapters I-XVIII* (2011), *Picture Collection* (2012), *Image Atlas* (2012) et *Birds of the West Indies* (2013). Ces œuvres ont connu une résonance tout aussi significative dans le milieu artistique et un intérêt chez les théoriciens de l'art.

qui interroge le rôle de l'image au sein du contexte judiciaire. Entre 2000 et 2003, Simon parcourt les États-Unis à la rencontre d'hommes et de femmes dont l'accusation a reposé sur une identification erronée par le moyen d'images photographiques, de portraits reconstitués au dessin ou encore, par la méthode du *Lineup* : « For all the men and the one woman in *The Innocents*, photographs and other visual material [...] had initiated and provided evidence for a blurring of truth and fiction » (Marcoci, 2012 : 42). Ces individus furent tous condamnés à tort, puis enfin innocentés grâce à des tests d'ADN prodigués par l'organisme *The Innocence Project*⁶ qui, en l'occurrence, s'associe au projet. Simon emprunte ici un ensemble de méthodes relevant de l'enquête journalistique comme le travail de recherche documentaire et de terrain, la collaboration avec des experts et la conduite d'entretiens écrits et filmés. Cette propension à la recherche de longue durée et à la collaboration devient caractéristique de son travail, où « l'accent est placé non pas sur l'événement (comme dans la nouvelle), ni même sur sa signification (comme dans l'analyse), mais sur le contexte social et humain de la situation décrite ou de l'événement rapporté⁷ », un aspect représentatif du journalisme d'enquête.

On dit de l'artiste qu'elle se consacre « à une véritable entreprise de *révélation* » (Baqué, 2008), qu'elle donne à *voir* ce qui ordinairement se dérobe aux regards. Une des particularités du travail de l'artiste tient sans doute à sa manière de mettre en scène des sujets qui se caractérisent par leur insaisissabilité, ou mieux, par leur invisibilité et qui, par conséquent, convoquent une démarche non loin de l'enquête : « Simon likes to record things that do not officially exist, did not happen, and cannot be seen » (Dijkstra, 2011 : 168). Le projet *Contraband* (2010), qualifié par Hans Ulrich Obrist d'œuvre performance (Obrist, 2010 : 7) en constitue un exemple. Du 16 au 20 novembre 2009, Taryn Simon en compagnie de son équipe séjourne dans la salle de perquisition des douanes américaines de l'aéroport J.F Kennedy à

⁶ Une description détaillée de l'organisme se trouve à la section 1.1.1.

⁷ Voir <<http://www.reseau-crem.qc.ca/projet/int3.htm>>. Consulté le 20 décembre 2013.

New York avec l'ambition d'inventorier les biens qui ont été interdits d'entrée aux États-Unis durant ce temps, parce que jugés illégaux ou dangereux. Xanax, alcool, cadavres d'animaux, armes à feu, fruits exotiques, langues de cerf figurent parmi les catégories à partir desquelles sont classés les 1075 clichés que comporte la série. Dans le contexte muséal, les photographies sont disposées en séquence à l'intérieur de compartiments en plexiglas selon la catégorie. Au terme de chaque regroupement se retrouve une brève description précisant la nature du produit, sa provenance ainsi que la raison de sa proscription. Cette collection, en donnant à voir ce qui précisément se définit par une forme d'invisibilité, met à jour à fois les désirs d'une époque et les craintes d'une nation.

Comme le souligne Daniel Baumann dans le texte « The Black Hole » qui introduit l'ouvrage du plus récent projet de l'artiste *Birds of the West Indies* (2013), « Secrecy is at the core of Taryn Simon's work, and few things are as seductive and powerful as secrets » (Baumann, 2013 : 8). À cet égard, le projet *An American Index of the Hidden and the Unfamiliar* (2007) est exemplaire. Sur une période de quatre ans (2003-2007), Simon a fouillé l'espace social américain à la recherche ce qui est communément inaccessible ou tout simplement méconnu du grand public. Par exemple, l'artiste accède à l'édifice de la CIA situé en Virginie – un lieu en général interdit d'accès – pour y photographier l'entrée principale ainsi qu'une salle où sont exposées les œuvres issues de la collection de la CIA. De même, Simon parvient à introduire l'unique centre (National Center for Natural Products Research) autorisé par le gouvernement fédéral à cultiver du cannabis pour la recherche scientifique et photographier les plants de marijuana cultivés à ces fins. Avec cette série, réunissant 64 photographies à grande échelle accompagnées de textes au style journalistique, l'artiste sonde les replis des différentes sphères de la société, tels la religion, l'environnement, la science, le gouvernement, la sécurité et le divertissement. À travers l'agencement de la photo et du texte, l'œuvre convie le spectateur à *dé-couvrir* autant de secrets enfouis des États-Unis et à recomposer l'imaginaire de la nation

américaine. Ceci n'est possible qu'à partir du rapport texte/image, car, prise seule, l'image ne dévoile rien concernant la réalité représentée. Comment savoir que les plants de cannabis photographiés proviennent d'un centre de recherche supporté par le gouvernement fédéral? Ici, la dimension secrète des sujets redouble le caractère énigmatique des images. C'est d'ailleurs ce que rapporte Baumann lorsqu'il écrit : « In *An American Index* [...] we never fully see the hidden, or the unfamiliar [...] It is an illusion to think that photographs show anything, Simon's work suggests : they translate reality into a formula, a composed image » (Baumann, 2013 : 14).

Pour chacune de ses réalisations, la principale stratégie à laquelle recourt l'artiste pour *dévoiler* l'invisible procède de l'agencement de l'image et l'écrit. Dans une entrevue radiophonique accordée à CBC, l'artiste explique que l'emploi récurrent de la photo et du texte est directement lié à l'expérience qu'elle fait de la photographie dès l'enfance et qui participe à développer sa connaissance du monde : lorsque son père revient des contrées lointaines qu'il visite, il lui montre ses images en leur juxtaposant des histoires et des commentaires, raconte l'artiste. Dès lors, Simon est restée captivée par la qualité ambiguë du médium photographique, oscillant entre fiction et réalité, et à la manière dont le texte dirige l'interprétation pour révéler en l'image une vérité.

Chez Simon, le rapport texte/image laisse le regardeur pénétrer « les mondes » qui se tiennent à l'ombre de ce qui est d'abord appréhendé par le visible de l'image. Par exemple, avec la photographie *Zahra/Farah* réalisée en 2008, Simon use du rapport texte/image pour montrer comment la photographie, bien qu'entièrement construite, peut témoigner d'un événement tragique bien réel même si celui-ci n'est pas représenté visuellement. Sur la photo figure le corps d'une jeune femme meurtrie, bouche béante, gisant sur un sol ensanglanté. De prime abord, on pourrait croire à une sublimation de la misère. Cependant, la légende qui accompagne l'image nous apprend qu'il s'agit plutôt d'une mise en scène organisée pour le plan final du film

Redacted (2007) de Brian De Palma qui s'est inspiré d'événements réels advenus lors de la guerre en Irak. L'actrice Zahra Zubaidi incarne le rôle de Farah dans le film qui à son tour incarne cette jeune Irakienne, Abeer Qasim Hamza, victime de viol et de meurtre par quatre soldats américains en 2006. Si la photo présente une reconstitution issue d'un film, une image fictive donc, elle conduit le regardeur à s'imaginer la tragédie qui est véritablement survenue. Ainsi, ce fait devient le principal sujet de l'œuvre, et la fiction, un moyen de (re)penser l'événement.

Geoffrey Batchen affirme avec raison que « The interactive combination of text and photograph is typical of Simon's work; it, rather than photography, is her true medium » (Batchen, 2012 : 743), car, prise seule, la photographie fonctionne de manière lacunaire et labile. Ceci paraît éloquent pour les images de la série *The Innocents*, où l'artiste a demandé aux individus de choisir le lieu de la prise de vue; « sites that had particular signifiacance to their illegitimate conviction : the scene of misidentification, the scene of arrest, the scene of the crime or the scene of the alibi » (Simon, 2003 : 7). Sans les légendes qui offrent une précision quant à la nature du lieu, l'identité du portraituré, le nombre d'années d'emprisonnement ainsi que le type de crime pour lequel la personne fut incriminée, ces mises en scène photographiques restent imperceptibles et la thématique illisible. Les informations de la légende participent à contextualiser la représentation, à *densifier* l'image, moins pour dénoncer l'erreur judiciaire, bien que cela soit implicite, que d'inviter le spectateur à prendre conscience des causes et des conséquences liées à l'injustice en interrogeant la relation entre l'image photographique et la vérité : « The series is as much a reflection on a judiciary system gone wrong as it is a critique of its (and our) trust in photography, since photography, in the form of mug shots, snapshots, and Polaroids, played a crucial role in the men's wrongful conviction » (Baumann, 2013: 14). La réalisation de cette série montre bien comment l'art, parallèlement au photojournalisme mais en reprenant certaines de ses méthodes et de ses formes (dont

l'alliance photo/texte), offre de nouvelles manières d'envisager des contenus couverts par le domaine de l'information.

Taryn Simon, tout en incarnant cette figure de l'artiste en journaliste, déjoue certaines normes photojournalistiques en reconfigurant les relations texte/image tel qu'on les rencontre dans la sphère médiatique. Chez Simon, le texte n'explique pas l'image, mais participe à mettre en lumière sa construction et ses limites narratives. Ce faisant, Taryn Simon redonne à l'image photographique une crédibilité et au spectateur, un rôle actif face à son processus de perception. L'étude qui suit vise à étendre un champ de recherche sur l'œuvre de Taryn Simon et à déployer de nouvelles pistes de réflexion qui pourront alimenter les discussions s'intéressant aux pratiques photographiques contemporaines qui, tout en abordant des sujets relatifs à l'histoire contemporaine ou à l'actualité, laissent émerger de nouvelles visibilité, soulevant notamment d'autres enjeux quant à la manière de représenter, de penser et d'imaginer le monde. D'emblée une question s'impose : laquelle ou lesquelles des œuvres choisir dans le cadre de cette étude ? Le corpus retenu se constitue des séries *The Innocents* (2003), *An American Index* (2007) et *A Living Man Declared Dead* (2011), car ces projets rendent compte de manière cohésive du travail artistique de Simon tout en interrogeant de manière spécifique les modalités par lesquelles l'artiste renouvelle l'appréhension de réalités liées à l'histoire contemporaine en accordant au spectateur un rôle actif au sein du processus de mise en visibilité.

Le premier chapitre se consacre à l'analyse du projet *The Innocents* (2003). Il s'agira de montrer de quelles façons l'artiste parvient à doter l'image photographique d'une fonction émancipatrice, à l'opposé de sa fonction accusatrice dans le contexte judiciaire. On s'intéressera au contexte historique de cet usage afin de comprendre en quoi le portrait photographique est devenu un outil servant à identifier les contrevenants. Ensuite, par une analyse esthétique et iconographique des images de la série et une étude du contexte de production, il sera possible de montrer comment

Simon parvient à renverser les critères associés à l'imagerie policière et ainsi, à restituer une nouvelle visibilité aux innocents. En dernier lieu, on verra en quoi le rapport texte/image participe à restaurer symboliquement l'injustice en rétablissant l'identité des innocents et surtout, leur innocence.

L'étude du projet photographique *An American Index of the Hidden and the Unfamiliar* (2007) fait l'objet du second chapitre. On tentera ici de montrer en quoi la réalisation de l'œuvre se constitue comme un acte de *résistance* vis-à-vis les orientations politiques du gouvernement en place et face au contexte de production et de diffusion de l'information qui permet d'influencer l'opinion publique en faveur des actions menées à l'étranger par les États-Unis. Dans un premier temps, il s'agira de mettre en lumière les changements d'ordre économique et législatif qui fragilisent la sphère médiatique en la rendant plus vulnérable à une instrumentalisation, laquelle d'ailleurs se confirme au lendemain des événements du 11 septembre. En procédant à l'analyse de l'agencement de la photo et du texte, on constatera comment Simon interroge la manière dont s'élabore notre connaissance du monde en suscitant une réflexion chez le spectateur sur ce qu'il voit et ne voit pas. En définitive, on tentera de comprendre en quoi ce projet entretient un régime de vérité en marge de celui proposé par les médias d'information et à partir duquel l'image retrouve une fonction heuristique.

Enfin, le troisième chapitre propose une analyse du projet *A Living Man Declared Dead and Other Chapters I-XVIII*. (2011) qui fut comparé à la série *Menschen des 20. Jahrhunderts* d'August Sander. Entre 2008 et 2011, Simon traverse les continents afin de retracer et de photographier la descendance de personnes choisies par l'artiste et de documenter leurs histoires respectives. L'élaboration du projet est ponctuée de plusieurs étapes qui se rapprochent de la méthodologie empruntée par l'enquêteur journalistique : recherche documentaire, travail de terrain,

collaboration avec des traducteurs, des accompagnateurs et des vérificateurs. L'artiste se rend dans plus d'une vingtaine de pays dans des conditions parfois pénibles, voire risquées pour rencontrer les individus et réaliser les 922 portraits photographiques. De cette entreprise d'investigation résulte une œuvre divisée en dix-huit *chapitres*, mêlant la photographie et le texte, qui présente la reconstitution de dix-huit lignées fondées sur des récits singuliers. Chaque chapitre est conçu selon une architecture en trois panneaux : les photographies des membres ordonnées selon les liens de filiation biologique, l'identification écrite de chaque individu (nom, origine, occupation) et les éléments visuels et textuels de provenance et de nature diverses se référant à l'histoire familiale. Si *A Living Man Declared Dead* met en scène des histoires singulières, elle aborde une variété de thématiques liées à l'environnement des individus tel que le trafic humain, les catastrophes pharmaceutiques, les interventions biogénétiques, les croyances sectaires, la dictature, le racisme, etc. Ainsi, l'œuvre explore les relations entre la biologie, les phénomènes externes (religion, culture, territoire, gouvernement, etc.) et le destin des individus. En conférant une importance à des faits en apparence divers et anodins, l'artiste réhabilite le fait singulier au sein de la conception historique en même temps de remettre en doute la vérité qui lui est généralement associée, car en fin de compte ces récits échappent à toute construction figée. Je tenterai dans le cadre de cette analyse d'ouvrir des voies de sens possibles en explorant entre autres la mise en place du dispositif et l'agencement des éléments visuels et textuels qui s'y retrouvent sans toutefois prétendre en instituer un sens fini.

CHAPITRE 1

THE INNOCENTS (2000-2003) : LE POUVOIR DE RÉDEMPTION DE L'IMAGE

In 1984, in rural Virginia, a young couple was attacked while sleeping in their car. The assailant posed as a police officer and ordered them out of the car at gunpoint. The woman was forced into the assailant's truck; her boyfriend was forced into the woods. The assailant then drove the woman to a different area and raped her repeatedly. After being hypnotized, the victim made a composite sketch. A police officer in Roanoke thought the sketch looked like Edward Honaker. The couple eventually identified him as the perpetrator in a photographic array (Simon : 2003 : 56).

Edward Honaker a purgé dix ans de prison sur une sentence d'emprisonnement à perpétuité pour un crime qu'il n'a pas commis. Dans son cas, l'identification s'est avérée inexacte puisque les victimes ont failli à reconnaître leur agresseur : un hiatus s'est installé entre la réalité et sa représentation, entre l'individu qu'ils ont vu et l'image qu'ils en ont conservée. Le destin d'un homme fut bouleversé par une tragique erreur, laquelle aura présagé des séquelles irrémédiables. Loin d'être isolée, cette triste occurrence évoque le sort de nombreux individus aux États-Unis comme ailleurs.

Exposée pour la première fois en 2003 au P.S1 Contemporary Art Center de New York⁸, *The Innocents* (2000-2003) réunit 43 portraits photographiques⁹ légendés, une vidéo¹⁰ d'une durée de vingt-sept minutes ainsi qu'un ouvrage offrant un compte-rendu exhaustif du projet (Figure 1.1). Avec ce projet photographique,

⁸ *The Innocents* fut également exposée à Londres, Berlin, Moscou, Helsinki et dans d'autres villes américaines. La description de l'œuvre s'appuiera sur ma visite de l'exposition *Taryn Simon: Photographs and Texts* qui s'est déroulée au Milwaukee Art Museum à l'automne 2011.

⁹ L'artiste inclut à la série une image de la scène du crime imputé à Kenneth Waters décédé tragiquement six mois après sa libération.

¹⁰ On notera que celle-ci n'est pas toujours intégrée à la mise en espace du projet, mais demeure accessible depuis le site Internet de l'artiste: <http://www.tarynsimon.com/video_innocents.php>.

Taryn Simon propose d'explorer le phénomène des erreurs judiciaires à travers le récit de 45 individus acquittés par la Justice américaine suite à des analyses d'ADN, prouvant leur innocence. Dans le cadre de cette entreprise documentaire, l'artiste s'intéresse au rôle de la photographie au sein de l'appareil judiciaire pénal et à la manière dont l'image participe à l'inculpation de personnes en se constituant comme une preuve. Les 45 individus, tous victimes d'une erreur survenue lors du processus d'identification, furent déchargés des accusations qui leur étaient portées au moment de la réalisation du projet. En rencontrant ces individus suite à leur libération, Simon traite à la fois de l'injustice en explorant : « l'impact de l'événement et ses conséquences sur les survivants » (Herschdorfer, 2011 : 14) et en interrogeant la valeur d'authentification accordée à l'image dans le contexte judiciaire.

L'erreur judiciaire est devenue un thème récurrent autant de la littérature que du cinéma de fiction, pensons entre autres à *The Confession* (2010) de John Grisham, *L'Affaire Dominici* (1972) de Claude-Bernard Aubert, *In the Name of the Father* (1993) de Jim Sheridan, *L'Affaire Dumont* (2012) de Podz, pour ne nommer que ces quelques exemples. Les cas d'erreurs judiciaires offrent aux créateurs un scénario intéressant d'un point de vue narratif : reconstitution du crime et de l'arrestation, mise en scène du procès et de l'enquête, recherche de nouvelles preuves, etc. Les différentes modalités empruntées par les artistes dans le traitement de cette thématique visent souvent à alimenter l'intrigue ou la tension dramatique afin de parvenir à « distiller le doute et (dé)montrer la culpabilité ou non dans l'affaire criminelle traitée » (Armengol, 2007 : 5). Rares sont les œuvres qui abordent les contrecoups de l'injustice liée à l'erreur judiciaire. Et pourtant, n'est-ce pas dans cet *après* que s'exprime la perte et l'impossible retour qui afflige désormais le présent des victimes? La particularité du projet de Simon réside dans cette mise en lumière de l'*après* qui, tout en actualisant le passé tragique de ces personnes propose de rétablir symboliquement l'injustice dans le présent de l'énonciation photographique.

1.1 Construire la visibilité de l'injustice. De l'image accusatrice à l'image émancipatrice

1.1.1 À l'origine du projet : le photoreportage « Life After Death Row »

Cette entreprise documentaire tire son origine d'une commande réalisée par l'artiste pour le *New York Times Magazine* ¹¹, visant à produire des entretiens filmés et des photos d'individus qui furent condamnés à la peine capitale, incarcérés dans le couloir de la mort avant d'être disculpés grâce à l'acquisition de nouvelles preuves confirmant leur innocence. Ce photoreportage accompagne l'article « Life After Death Row » écrit par la journaliste Sara Rimer et publié le 10 décembre 2000 ¹², lequel expose la situation de personnes victimes d'erreurs judiciaires aux États-Unis. Les photographies se trouvent intégrées à la suite de ce bref article auquel se juxtapose un commentaire décrivant les circonstances de l'incrimination de même que des extraits choisis du témoignage des six *survivants* représentés : Ronald Keith Williamson, Earl Washington, Kirk Noble Bloodsworth, Rolando Cruz, James Richardson et Walter McMillian. Le reportage s'attache à rendre compte des conséquences irréparables liées au préjudice subi, qu'elles soient de nature psychologique ou sociale, ou encore, relatives à la réinsertion de ces personnes au sein de la société. L'importance accordée aux portraits, qui occupent plus du deux tiers de l'article, ainsi qu'aux récits singuliers a pour effet d'individualiser ce problème sociétal, afin de mettre en relief la dimension éthique et humaine de cette réalité plutôt que de dénoncer la faillibilité des protocoles institutionnels à l'origine du drame.

¹¹ Ce cahier supplémentaire du dimanche accompagne l'hebdomadaire.

¹² Sara Rimer et Taryn Simon. 2000. « Life After Death Row ». *New York Times Magazine*. En ligne. 10 décembre 2000. <<http://www.nytimes.com/library/magazine/home/20001210magdeathrow.html>> Consulté le 1 septembre 2012.

En marge de cette commande journalistique, Simon élabore *The Innocents* en collaboration avec *The Innocence Project* : une clinique juridique à but non lucratif fondée par Barry C. Scheck et Peter J. Neufeld en 1992 et dont la vocation consiste à fournir une assistance aux détenus dont l'innocence peut être démontrée par l'ADN¹³. Au cours des trois années consacrées au projet, l'artiste sillonne les États-Unis à la rencontre de 44 hommes et une femme, dont l'inculpation a reposé sur des témoignages oculaires erronés, symptomatiques des protocoles (parfois discutables) mis en place pour identifier les criminels¹⁴. Accusés de vols, d'enlèvements, de meurtres ou de viols, ces individus furent tous emprisonnés, certains durant 18 ans.

1.1.2 Le témoignage oculaire et l'image dans le contexte judiciaire

À la différence des personnes présentées dans le reportage photographique du *NY Times Magazine*, celles choisies par Simon ont toutes en commun d'avoir été condamnées en raison d'un témoignage oculaire inexact, où l'application utilitaire d'éléments visuels fut déterminante. Dans de telles circonstances, l'identification s'appuie sur la parole et la mémoire visuelle du témoin. Publié dans *Crime, Media, Culture*, l'article écrit par Courtney et Lyng aborde notamment les risques encourus par cette procédure : « Though the eyewitness report is invaluable, the re-

¹³ *The Innocence Project* vise également à réformer le système de justice pénale afin de prévenir les injustices. Voir <http://www.innocenceproject.org/>. Tel que le soulignent Peter Neufeld et Barry Scheck dans le texte d'introduction de l'ouvrage « The Innocents » (2003), le processus menant aux tests d'ADN sur des individus déjà accusés demeure ardu et parfois même impossible dans certains États. Cependant, il importe de mentionner qu'aujourd'hui les identifications doivent absolument correspondre aux résultats des tests d'ADN lorsque ceux-ci s'avèrent possibles. Voir commentaire d'introduction de l'ouvrage rédigé par les fondateurs, expliquant les objectifs poursuivis par l'organisme.

¹⁴ Selon le Rapport sur la prévention des erreurs judiciaires produit en 2005 par le Service des poursuites pénales du Canada, les causes des condamnations injustifiées sont : « les opinions préconçues, les identifications par témoin oculaire et les témoignages connexes erronés, les fausses confessions, le recours aux dénonciateurs sous garde, les limites relatives aux preuves médico-légales et la fragilité des témoignages d'« expert ». Voir Introduction du premier chapitre. En ligne. <<http://www.ppsc-sppc.gc.ca/fra/pub/spj-ptj/ch1.html>>. Consulté le 6 avril 2013. Notons néanmoins que l'identification erronée par témoin oculaire constitue la principale cause des erreurs judiciaires. Voir Introduction, chapitre 5 du rapport.

identification, as in the use of a mugshot, is more problematic. Memories fade and eyewitnesses are susceptible to suggestion, speculation and even confabulation » (Courtney et Lyng, 2007: 184). Cité par Vincent Lavoie dans le texte d'introduction « Forensique, représentations et régimes de vérité », Renaud Dulong abonde dans le même sens en pointant le déficit mnésique que peut engendrer le traumatisme associé à l'agression (Lavoie, 2013 : 13). En certaines occasions, il peut se produire un effet d'inversion, où le sujet se met à ressembler à la représentation comme ce fut le cas pour Jennifer Thompson, victime de viol en 1984 :

I pick Ron's photo because in my mind it most closely resembled the man who attacked me. But really what happened was that, because I had made a composite sketch, he actually most closely resembled my sketch as opposed to the actual attacker. By the time we went to do a physical lineup, they asked if I could physically identify the person. I picked out Ronald because in my mind he resembled the photo, which resembled the composite, which resembled the attacker (Simon, 2003 : 42).

Parfois encore, ce sont les enquêteurs qui influencent le jugement du témoin par l'introduction de portraits photographiques inactuels pouvant correspondre à la description du malfaiteur. Dans le cas de Troy Webb par exemple, la victime a distingué ce dernier parmi une série de photographies en spécifiant que son agresseur lui ressemblait, mais lui apparaissait plus jeune. Les enquêteurs ont par la suite substitué l'image à un portrait de Webb capté quatre ans auparavant (Simon, 2003 : 12) (Figure 1.1). Tel que l'atteste le projet de Taryn Simon et les causes pris en charge par l'organisme *The Innocence Project*, ces cas ne font pas figure d'exception. Ainsi donc, l'identification des contrevenants par témoignage oculaire constitue une procédure pour le moins incertaine¹⁵, s'appliquant à « fabriquer l'objectivité d'un événement à partir d'expressions subjectives » (Dulong, 1990 : 84).

¹⁵ Dès les années 1990, soit depuis l'avènement de l'ADN, nombre d'études issues de la psychologie scientifique, des sciences juridiques et sociales ont traité de ce sujet, questionnant les méthodes employées par la justice pour identifier les criminels et, de surcroît, la validité du témoignage oculaire. Voir la conférence *Using Science to Improve the Accuracy of Eyewitness Identification*

Il importe de noter qu'avant l'année 1987 aux États-Unis, année où survient la première incrimination s'appuyant sur des analyses d'ADN, soit celle de Timothy Wilson Spencer, les services de police ont recours aux preuves biologiques, aux empreintes digitales (depuis 1902), aux portraits reconstitués au dessin, à la méthode du *Lineup* ainsi qu'aux photographies policières communément appelées *mugshot*. Autant d'instruments qui viennent corroborer le discours du témoin et de la victime jusqu'à devenir de véritables pièces à conviction. Or, l'image se voit attribuer une valeur probatoire du fait de la présence corporelle du témoin qui garantit la véracité de son récit, « le lest de vérité qui est le poids du corps ayant vécu ce dont il parle » (Dulong, 1990 : 86). Par ailleurs, cela sous-tend l'idée d'une correspondance exacte entre la réalité et sa représentation. Cette conception, qui plus est, se trouve au fondement de l'usage du procédé photographique à des fins d'identification criminelle. Ce recours à la photo remonte aux années 1843-44 en Belgique, mais c'est en 1882 que « la forme du portrait d'identité [fut] « standardisée » [...] par Alphonse Bertillon, alors employé au Service de police de la Préfecture de Paris » (Samson : 2006 : 67). L'expérience menée par Bertillon « confirme en fait que la vérité ne se saisit pas, ne se livre pas, mais se construit, qu'elle est toujours spécifique, et qu'elle exige l'invention de procédures et de formes nouvelles et singulières » (Rouillé, 2005 : 110). C'est ainsi que ce dernier conçoit un « système scientifique d'identification » dont les règles se trouvent précisées dans l'ouvrage *La Photographie judiciaire* (1890). Comme le rapporte Sylvain Maresca, les normes alors établies « prévalent encore aujourd'hui – normes strictement définies et régulièrement actualisées par l'autorité administrative dans un sens toujours plus restrictif : rejet des attributs vestimentaires, des décors extérieurs, de la pose trois quarts, etc » (Maresca, 1998 : 88). À l'époque actuelle, ces règles confortent la

croyance, selon laquelle le procédé mécanique offrirait une vision objective du monde, et ce, en dépit de la reconnaissance du caractère conventionné et construit de toute image. Malgré une dévaluation (assez récente) de la fonction d'identification de la photographie dans le contexte judiciaire, son utilisation demeure incontournable dans les circonstances d'un crime sans trace biologique¹⁶ : cambriolages, enlèvements, meurtres, etc. (Wells, 2012). Enfin, tel que l'affirme Vincent Lavoie : « Non seulement les images produites et administrées par l'appareil de justice pervertissent-elles le processus d'identification, mais elles deviennent [...] les catalyseurs des accusations les plus injustes » (Lavoie, 2013 : 13).

Avec *The Innocents*, Simon questionne cette fonction accusatrice de l'image photographique liée au contexte d'usage en criminalistique sans toutefois, comme l'observe si justement Lavoie, procéder à une « critique idéologique » du recours à l'image au sein du système judiciaire. Plutôt, l'artiste propose d'utiliser l'image photographique, ce même support qui aura contribué à ébranler le destin de ces êtres, pour restituer une visibilité qui leur avait été soustraite. De fait, Simon, qui a longuement collaboré avec chaque individu, par l'entremise d'appels téléphoniques et de correspondances régulières (De Watcher, 2004 : 79), a demandé à ceux-ci de décider du lieu de la prise de vue, celui qui fut pour eux décisif dans le contexte de la condamnation, leur offrant alors « le pouvoir d'administrer la représentation visuelle de leur propre préjudice » (Lavoie, 2013 : 14). De plus, par la mise en valeur des témoignages sous la forme textuelle et filmique, l'artiste tend à (re)donner la parole à ceux à qui on avait ignoré la voix. Ainsi, le rétablissement de l'identité des sujets confère à l'image une fonction émancipatrice, réhabilitant par le fait même la valeur probatoire de l'image à l'aune de stratégies esthétiques et conceptuelles. L'analyse qui suit propose d'aborder ces stratégies afin de montrer de quelle manière l'artiste

¹⁶ Un crime sans trace biologique signifie qu'aucune substance issue du corps (sang, cheveux, sperme, salive, etc.) n'a été détectée à la suite d'un crime.

renverse les protocoles employés par le contexte judiciaire dans l'objectif de doter l'image d'une fonction émancipatrice.

1.1.3 Fabriquer la preuve de l'innocence

Les portraits de grandes dimensions conçus par l'artiste arborent une beauté énigmatique. Le regard rivé vers l'objectif (sauf exception), les sujets sont représentés en des lieux divers, apparemment anodins : boisé, cabine de pilotage, espace domestique, rue, terrain de sport, etc. Ces images ne livrent pas leur sens et en appellent à être déchiffrées. Rien dans ces photographies ne permet de cerner l'identité des individus représentés. Quel sens attribué par exemple à la représentation d'un homme à l'air grave, se tenant debout au milieu d'un terrain boisé aux arbres effeuillés vêtu d'un costard (Figure 1.2) ? Assurément, il y a le titre *The Innocents* qui, désignant les portraiturés sous un nom fort évocateur, annonce le statut de ces individus et marque un lien de cohésion entre eux. Reste qu'au premier abord, le spectateur est amené à percevoir ces photographies comme des « images-objets » en raison du grand format des épreuves. En se référant aux photographies empruntant la forme tableau, Jean-François Chevrier note que celles-ci :

[...] ont été conçues et produites pour le mur, elles appellent une expérience de confrontation de la part du spectateur, qui s'oppose radicalement aux habitudes d'appropriation et de projection selon lesquelles les images photographiques sont habituellement reçues et "consommées" (Chevrier, 1989 : 53).

Il s'avère en effet que cette qualité formelle, outre d'induire le spectateur à percevoir les images avant l'écrit, favorise une posture contemplative prescrivant une expérience sujet-objet qui se dénoue à la lecture des informations délivrées par la légende :

Troy Webb

Scene of the crime, The Pines, Virginia Beach, Virginia

Served 7 years of a 47-year sentence for Kidnapping, Rape and Robbery

De toute évidence, cette attitude propice au contexte muséal contraste avec celle réclamée par le contexte judiciaire, laquelle implique de précisément dégager l'identité de la personne photographiée et par conséquent, d'appréhender l'image comme une représentation exacte de la réalité. De plus, le format tableau, l'exaltation des détails que permet l'utilisation d'un appareil grand format, la richesse des textures, l'harmonie des couleurs comme le recours au plan moyen mettant en valeur le personnage et son contexte, constituent des procédures formelles qui tranchent avec l'esthétique impersonnelle des photographies d'identité utilisées lors des procédures criminelles¹⁷. Celles-ci présentent un vocabulaire limité qui se caractérise par « un gros plan photographique du visage de face, inexpressif, sur un fond neutre, auquel s'ajoute [parfois] une vue de profil » (Samson, 2006 : 67). Selon Courtney et Lyng, l'artiste accomplit une *déconstruction* du *mugshot* en préconisant, entre autres, de grands tirages, où les sujets nous sont montrés à une échelle quasi humaine, ce qui a pour effet l'exaltation de leur présence et, de surcroît, de leur innocence (Courtney et Lyng, 2007: 181). Ainsi, la qualité matérielle des images contribue à renverser les critères associés au portrait d'identité déconstruisant par conséquent, la culpabilité des sujets.

Par ailleurs, ce renversement s'opère dans le processus même de la prise de vue, de la production de l'image. Les sujets sont photographiés en des lieux intimement liés à l'incrimination injuste dont ils ont été victimes : la scène du crime, le lieu de l'arrestation ou de l'alibi¹⁸. L'absence de décor dans les portraits dit scientifique vise : « un rejet de la mise en scène ou, plus exactement, écrit Maresca,

¹⁷ Je propose de revenir plus loin sur l'emprunt que fait Simon du vocabulaire du portrait d'identité pour concevoir les portraits en page couverture de son ouvrage.

¹⁸ Certains, inconfortables à l'idée, ont été captés dans leur domicile, leur lieu de travail, etc.

[une] réappropriation de la maîtrise de la mise en scène par le photographe [...] Il s'agit d'inscrire le sujet dans le cadre idéologique ou esthétique du photographe » (Maresca, 1998 : 85). À l'inverse, l'artiste invite les innocents à se (ré)approprier les paramètres de la mise en scène, leur permettant par la même occasion de s'affranchir du cadre idéologique imposé par l'institution. Le soin laissé aux hommes de poser librement devant l'appareil photo contrevient également aux principes de figuration dictés par l'autorité judiciaire. Or, « le modèle gagne en dignité quand il lui est permis de se défendre contre l'objectif » par un travail d'auto-mise en scène, puisqu'il tend à *composer* sa propre image (Lugon, 2011 : 191) : William Gregory appuyé à une table de billard chez Wick's Parlor, enlaçant Vicki Kidwell, celle qui fut sa fiancée sept ans plus tôt, avant sa condamnation; Chris Ochoa aux côtés de Jeanette Popp, mère de la victime, devant un restaurant Pizza Hut à Austin, Texas, lieu du crime; Larry Mayes, simulant la scène de son arrestation, camouflé sous le matelas dans une chambre de l'hôtel The Royal Inn (Figure 1.3) ; James O'Donnell accompagné de ses deux bergers allemands en bordure d'un cours d'eau, exhibant le portrait-robot réalisé par la police, dans le Cloves Lake Park dans l'État de New York, le lieu du crime, etc.

Comme le remarque Lisa Hostetler dans « The Photographic Fallacy », texte du catalogue de l'exposition *Taryn Simon : Photographs and Texts*, les portraits de la série renvoient à ceux du 18^e et 19^e siècles par la mise en relation entre le modèle et son environnement. Dans les portraits peints de cette époque, l'arrière-plan sert à déterminer l'identité du modèle afin d'accéder à la *vérité* de son être. Chez Simon, l'arrière-plan des images, en évoquant l'injustice, procède du rétablissement de l'identité des personnages : « But whereas the tracts of land surrounding Gainsborough's or Reynolds's lords and ladies suggested their wealth, status, and ancestral heritage, the backgrounds in *The Innocents* are reminders of the grave injustices that misidentification can cause » (Hostetler, 2011 : 3). Seulement, ce ne

sont pas les images qui nous révèlent cet aspect, mais plutôt l'écrit, sans quoi on ne pourrait deviner la charge symbolique de l'environnement dans lequel sont photographiés les individus. Et, cela vise avant tout à marquer l'« écart esthétique » entre le sujet et la mise en forme de l'image, à préparer une conversion du regard qui se joue dans le rapport texte/image afin d'engager le spectateur à prendre conscience des habitudes et des *a priori* qui conditionnent son regard.

1.1.4 La faillibilité du regard

Au sujet de notre rapport à l'image photographique, la commissaire Lisa Hostetler écrit en introduction de son essai sur le travail artistique de Simon :

[Our] intellect knows that photographic images may be altered and are only a partial representation of what they depict, but this logic is easily short-circuited. In fact, it is largely this instinctual association of truth with photography that accounts for the humor and surprise that arises from an obviously doctored photograph (Hostetler, 2012: 1).

Cette proposition s'avère juste car, s'il est vrai que l'association de la vérité et de la photographie concerne l'« instinct », au sens que lui prête l'auteure, à savoir une habitude d'association non intellectualisée entre la représentation photographique et la vérité : nous savons que la photo est une représentation médiatisée, une mise en scène, mais au moment d'en regarder une, on semble l'oublier. Si l'on réfléchit à la condition d'émergence de cette habitude, on pourrait avancer l'idée qu'elle découle d'une relation entre une certaine idée du « vrai photographique » et des caractéristiques visuelles qui s'y accordent. C'est précisément ce que l'artiste réussit à déjouer. Selon Lori Waxman, les données textuelles au regard de la série « mettent à mal nos idées préconçues quant à ce que nous croyons voir » (Waxman, 2004 : 34). Cette affirmation implique que le spectateur soit « prédisposé à un certain mode de réception » (Jauss, 2007 : 55). Si l'image trompe nos attentes, il faut bien qu'il y ait

attente, présupposition, du moins, une correspondance entre ce que l'on voit et l'idée d'un ordre visuel.

À distance des mises en scène évidentes ou des effets plastiques que l'on perçoit entre autres devant des photographies narratives ou créatives, celles élaborées par Simon présentent des qualités rappelant un style documentaire : clarté descriptive, netteté, retrait de l'auteur, frontalité, travail en série, etc. Comme le souligne Olivier Lugon dans l'ouvrage intitulé *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, la prépondérance accordée à la composition de l'image et à ses effets plutôt qu'à sa fonction informative par les tenants de la forme documentaire reste intimement liée à l'exaltation de la transparence photographique (Lugon, 2011 : 217-218). Alors que la facture des images réalisées par Simon renvoie à ce genre, l'intervention de la légende réfute la lisibilité de la photographie, à savoir « qu'une image enregistrée [soit] lisible et signifiante en soi, qu'un accès direct, presque non-médiatisé, à des objets semblant se présenter d'eux-mêmes renferme un potentiel de signification digne du langage » (Lugon, 2011 : 242). Ainsi, Simon réoriente notre perception, provoquant un « écart esthétique » défini par Jauss comme « la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un "changement d'horizon" en allant à l'encontre d'expériences familières ou en faisant que d'autres expériences, exprimées pour la première fois, accèdent à la conscience » (Jauss, 2007 : 58). Simon a composé ses œuvres de telle manière qu'elle est parvenue à déjouer les attentes des spectateurs et ainsi provoquer une sorte de conscientisation de leurs prédispositions à une certaine esthétique de la réception.

Sans l'écrit, la reconstitution de laquelle procèdent ces sujets passe inaperçue. L'identité de même que l'histoire de ces hommes demeurent anonymes, sans cesse menacées par l'ambiguïté du médium photographique, « beautiful in one context, écrit l'artiste, but [...] devastating in another » (Simon, 2003 : 7). Ce dévoilement met

en évidence « la limite du savoir que la photographie peut donner du monde » (Sontag, 2008 : 43). Autrement dit, c'est l'idée de la transparence photographique qui est remise en cause, en nous montrant que « toute photographie est une fiction qui se prétend véritable » (Fontcuberta, 2005 : 11), qu'il n'existe pas de vérité inhérente à l'image, mais que celle-ci se construit.

Favorisée par une profondeur de champ réduite qui contraint notre regard à croiser celui de l'innocenté, le spectateur fait face à l'erreur que lui-même aurait pu commettre, à expérimenter la faillibilité de sa propre perception à la manière du témoin oculaire. Il est dès lors projeté dans le monde et condamné en quelque sorte à s'observer observer. L'expérience induit une distance critique l'amenant à interroger son rapport à l'image, à l'apparence de vérité qu'elle laisse miroitée. Puis, cette mise à distance l'entraîne à prendre conscience de la *réalité* de l'institution judiciaire. Force est de constater que cette découverte bouleversante nous lie à la fois au témoin et à l'innocent, tous deux victimes des procédures définies par le système judiciaire. Une manière pour Simon de renvoyer, moins à l'erreur commise par le témoin, qu'à la procédure qui y conduit.

Tout compte fait, le dispositif mis en place par l'artiste, en mobilisant l'expérience du voir, devient la condition d'une perception renouvelée de l'image et de son contenu. Si de prime abord, ces photographies manifestent un vide événementiel à la différence des instantanés de la « photographie "candide" qui prône l'enregistrement des situations sur le vif et le rejet de la pose » (Lavoie, 2008 : 91), il en est tout autrement après la lecture des vignettes.

1.1.5 Vers une fonction émancipatrice de l'image

Les informations dénotatives de la légende guident la lecture et parviennent à *densifier* l'image, sans toutefois lui conférer une signification. Il revient donc au

spectateur d'en préciser le sens. Une deuxième lecture s'impose, qui elle met l'accent moins sur le sujet que sur le contexte et sur la relation possiblement malaisée entre l'individu et l'espace dans lequel il se trouve.

Certains critiques, dont Lori Waxman et Geoff Dyer, ont comparé *The Innocents* à la série *On this Site* (1993-1996) de l'artiste photographe Joel Sternfeld. Cette œuvre présente quelque 50 images de lieux en apparence insignifiants. Ce sont les vignettes qui en dévoilent la nature. Ainsi, les tirages dépourvus d'effets plastiques montrent des sites où se sont produits des événements marquants : le pavillon Arthur Watson de l'université Yale où eurent lieu des attentats à la bombe; le Happy Land Social Club de New York, site d'un incendie criminel ayant tué quatre-vingt-sept personnes; le siège d'une salle de cinéma de Dallas, endroit où Lee Harvey Oswald, suspecté d'avoir assassiné le président John F. Kennedy, fut arrêté, etc. Comme Simon, Sternfeld traite de l'*invisibilité* en captant des sites chargés d'un lourd passé. L'utilisation de la légende *densifie* l'image qui autrement resterait insondable. Toutefois, la démarche empruntée par Simon se distingue de celle de Sternfeld, puisque *The Innocents* résulte d'un travail de mise en scène. L'artiste ne prélève pas des images à partir d'un réel donné, elle « confectionne » la réalité qui sera captée.

Dans l'ouvrage *Jours D'après*, Nathalie Herschdorfer présente les travaux d'une trentaine de photographes contemporains, dont Robert Polidori, Suzanne Opton, Raphaël Dallaporta, Sophie Ristelhueber, Taryn Simon, etc. Tous traitent des conséquences rattachées à des conflits armés, des catastrophes et des drames humains : « Leurs images sont considérées comme formant un genre photographique nouveau, baptisé "aftermath photography" [...] Neutralité, retenue et détachement sont les caractéristiques clés d'un style esthétique particulier » précise l'auteure. (Herschdorfer, 2011 : 17). Ainsi, ces artistes abordent les événements à l'aune de leur

disparition : ceci à l'encontre des photojournalistes, de qui l'on attend de capter l'événement. Si avec *The Innocents*, l'artiste traite des conséquences liées à l'erreur judiciaire, elle le propose toutefois à partir du présent de l'image qui dévoile la rencontre ou le retour de ces personnes en des lieux significatifs en regard de leur cause. En quête de justice, ces individus revisitent les lieux, « les marquant du sceau de leur innocence enfin reconnue » (Lavoie, 2013 : 14). Parmi les 45 innocents, 12 ont accepté de se rendre sur la scène du crime, cet endroit resté jusque-là fictif et qui pourtant, reflète la cause de leur malheur. La scène du crime se révèle porteuse d'un événement tragique qui s'est réellement produit : un crime. Symboliquement, ce lieu incarne donc une double disparition, soit l'intangibilité de l'agression et l'absence de vérité. Dans le cas d'Edward Honaker, la forêt dense aux arbres effeuillés dans le Blue Ridge Mountains en Virginie représente aussi l'emplacement où est survenue une violente attaque contre un couple en 1984. Charles Irvin Fain est pour sa part capté près de Snake River en Idaho, le site où le corps d'une fillette fut retrouvé sans vie en 1982 (Figure 1.4). Lori Waxman note avec raison au sujet du préjudice subi que « ces photographies ne portent de trace visible des tragédies survenues dans les paysages qu'elles cadrent ou aux personnes qu'elles illustrent » (Waxman, 2004 : 32). Cependant, on pourrait lui reprocher de passer sous silence la réalité *invisible* du crime, drame qui en a engendré un autre : c'est bien à cause de l'intangibilité de l'agression qu'il y a eu l'injustice. Plusieurs ont choisi l'endroit de l'arrestation, de l'identification ou de l'alibi, autant de lieux qui appartiennent au passé de ces individus et qui témoignent de l'erreur judiciaire, lieux sans doute de « l'indestructible mémoire ».

Le travail de Simon est original puisque ses images participent à restaurer l'injustice en proposant une nouvelle visibilité. Ainsi, la reconstitution orchestrée par Simon, à laquelle participent les portraiturés, nous permet de parler des images « en termes d'*après-coup*. Mais à condition de préciser que l'*après-coup* peut se former dans l'immédiat, qu'il peut faire partie intégrante du surgissement même de l'image »

(Didi-Huberman, 2003 : 45-46). Dans un essai intitulé « Entre fantomatique et métonymie : Stratégies de la disparition des corps dans l'art contemporain », Paul Ardenne décrit une modalité esthétique de la disparition qui aide à comprendre la manière dont la disparition peut s'affirmer dans « l'immédiat de l'image »:

[...] on y traite toujours de la substance disparue comme d'une formule active, que celle-ci soit au demeurant représentée ou non. Dans tous les cas de figure, c'est le *ce n'est plus là* qui ensemence le mouvement esthétique, l'absence se fait non seulement présence, mais tout autant puissance active (Ardenne, 2000 : 256).

Ce passage exprime, bien qu'implicitement, un enjeu majeur de l'esthétique « disparitionniste », soit celui du rapport au temps. Si la disparition précise, sur la dimension de la réalité matérielle, l'évanouissement de la visibilité, des signes tangibles de l'événement, elle indique, sur la dimension esthétique, le passage de l'imperceptible à l'apparaître sensible. Les images de la série deviennent l'espace d'une rencontre entre le passé dont émane le lieu et le présent de l'innocent. C'est d'ailleurs à travers cette cohabitation que s'exprime la perte engendrée par l'isolement. Cela est notamment renforcé par la légende qui informe le spectateur de la durée de l'emprisonnement. Aussi, les prises de vue invitent le regardeur à pressentir l'isolement des personnages, et ce, en dépit de leur libération. D'après Merrily Kerr, le poids de la solitude se manifeste à travers la représentation singulière des individus photographiés (seuls pour la plupart) au milieu d'environnements dépeuplés (Kerr, 2003 : 118). De plus, on observe que même lorsqu'un point de fuite est envisageable, celui-ci est flou ou entravé par des branchages épais comme dans le portrait d'Edward Honaker, par des rideaux, un mur, une clôture ou des arbres touffus. Ainsi se prolonge, hors des murs de la prison, l'injustice. Le temps écoulé s'inscrit à même l'image dans les replis de l'événement (la relation entre le personnage et l'espace dans lequel il se retrouve), nous laissant entrevoir l'affliction qui jamais ne quittera ces êtres. Enfin, en montrant la quête de justice qui anime ces

hommes, Simon tend à leur offrir une certaine rédemption.

1.2 La force du témoignage

Le projet de Simon accorde une place significative au témoignage, « ce qui atteste de la valeur toujours opératoire de la forme testimoniale » (Lavoie, 2013 : 14). La vidéo autant que l'ouvrage qui accompagne l'exposition constituent des documents d'appoint entièrement voués aux récits singuliers de ces personnes. Avec la vidéo, Simon nous convie à pénétrer de plus près l'univers de quinze innocents. La trame retrace certains moments dans la vie de ces individus depuis leur arrestation jusqu'à leur libération selon une division pluripartite annoncée par des intertitres. Dans un premier temps, les individus se présentent brièvement à la caméra, en communiquant des informations qui redoublent celles contenues dans les légendes. Suite à cela, on apprend le contexte de leur identification et des détails concernant le procès et l'expérience troublante de leur incarcération. Enfin, ces derniers nous font part des séquelles qu'ils conservent de leur mésaventure. D'un point de vue formel, la vidéo affiche une sobriété conforme au régime de visibilité de l'enquête documentaire. Il y a assurément un travail de montage, d'agencement, mais, contrairement aux photographies, ce travail ne se préoccupe pas de l'esthétique de l'image. Le montage est ici destiné à composer la narration, à réagencer les entrevues dans l'objectif de reconstituer la chronologie des récits. La préférence qui y est accordée aux décors extérieurs, aux plans rapprochés et fixes comme à l'éclairage naturel confère aux discours une immédiateté, voire une authenticité et, de ce fait, induit un effet de proximité avec la réalité représentée. À l'évidence, l'effet de réel accentué par l'image animée tend à intensifier l'expérience de l'œuvre et approfondir le lien entre le spectateur et ces individus laissés pour compte.

Simon a fait paraître en 2003 aux Éditions Umbrage, dans un ouvrage portant le même titre que le projet, l'ensemble des portraits photographiques de la série dont chacun est accompagné, sur une page adjacente, d'un texte qui explique la nature du crime et le contexte de l'arrestation en plus d'un extrait des propos recueillis lors des entretiens. Le frontispice du livre exhibe les portraits de tous les innocentés (Figure 1.5). L'artiste emprunte cette fois au vocabulaire de la photographie d'identité. Les portraits, différents de ceux présentés dans l'exposition¹⁹, représentent les individus devant un arrière-fond blanc. Les visages en gros plan fixent l'objectif sans expression. Sur l'ouvrage, le titre bien visible « The Innocents » identifie les personnages par un statut qui annonce leur innocence. L'artiste suggère une identification antithétique à celle communément appliquée au portrait d'identité dans le contexte criminel. En établissant l'identité de ces individus à partir de leur innocence, Simon opère un renversement.

Le livre inclut une préface rédigée par Simon qui relate sa démarche, un commentaire d'introduction des fondateurs de l'organisme *The Innocence Project* ainsi qu'un lexique consacré au vocabulaire propre au domaine juridique. La publication de l'ouvrage a pour effet d'étendre la portée du projet au-delà du cadre muséal, dans la sphère sociale et, par conséquent, d'éviter que ces drames sombrent dans l'oubli. Enfin, si par la force du témoignage en tant que « modalité d'établissement de la vérité » (Dulong, 1990 : 77), ces individus furent condamnés à tort, l'artiste parvient dans le contexte de l'œuvre à briser le silence qui découle de leur isolement.

L'intervention de la vidéo comme de l'ouvrage tendent à encourager l'émergence de nouvelles visibilités qu'il revient au spectateur d'organiser. En cela,

¹⁹ Ces portraits photographiques furent exposés en 2011 à la Gage Gallery de l'Université Roosevelt. L'exposition intitulée « Taryn Simon : Headshots » n'incluait pas les autres photographies. Celle-ci se tenait conjointement avec une série de conférences portant sur les condamnations erronées.

le travail artistique de Taryn Simon s'accorde avec ce que Rouillé remarque à propos de la nouvelle génération d'artistes qui émergent durant les années 1990 et qui préconise une démarche dont l'objectif ne réside plus tant en la création d'une forme achevée « devant lequel le spectateur est convié à se tenir et à observer [...], mais à proposer des dispositifs, à offrir des opportunités dont le public peut s'emparer pour que quelque chose advienne, non pas une chose, mais une relation en constant devenir » (Rouillé, 2005 : 471). La création de la vidéo comme de l'ouvrage permet de retourner à tout moment revoir, écouter et lire le témoignage des individus, conduisant ainsi le spectateur à vivre une expérience évolutive qui se module selon les différents supports et leur mise en relation.

1.3 La fiction pour révéler le vrai

The Innocents répond à des modalités de la fiction dans la mesure où, comme l'explique André Rouillé à propos du cinéma: « la mise en scène est explicitement considérée comme un processus de production du vrai » (2005 : 203). Par le dispositif texte/image, l'ouvrage et la vidéo, l'œuvre en appelle à une participation active de la part du spectateur (nous pourrions même évoquer la part de responsabilité) afin que s'établisse la preuve de l'innocence. Partant, le rapport sujet/objet se délie au profit d'une relation sujet/sujet qui se tisse à partir de cette mise en échec du regard qui, d'un côté, vient affirmer la faillite de la soi-disant objectivité du médium qui fonde son usage en criminalistique et, de l'autre, déplacer la vérité au sein du processus de reconstitution auquel nous prenons part. Un pacte se noue alors entre l'image et le spectateur, près en cela du pacte fictionnel développé en ces termes par Comolli :

[En] dépit de l'artifice, l'on s'aperçoit, chemin faisant, qu'on est de plus en plus dans une épreuve de vérité, dans une expérience où le spectateur se trouve touché par des choses qui lui paraissent justes, ou vraies, ou fortes. Et donc, le monde se reconstruit au fur et à mesure, quelque chose de « réel » réapparaît peu à peu au bout de l'artifice (Comolli, 2006 : 99).

Bien entendu, dans le cas qui nous concerne, l'artifice ne découle pas d'un jeu de mise en scène par des acteurs, ces individus existent véritablement et leurs récits ne sont pas fictifs, mais il y a tout de même quelque chose de cet ordre, d'une vérité qui sourd de l'artifice, qui semble s'organiser dans le rapport entre l'œuvre (son élaboration, son façonnement) et le spectateur.

Tel que l'avait soulevé Vincent Lavoie à l'occasion de la table ronde portant sur l'exposition *Chroniques d'une disparition* à la DHC/ART, l'artiste nous laisse appréhender l'origine de la condamnation erronée en ayant recours à la photographie pour attester de l'innocence de ces individus sur la base d'une image entièrement fabriquée. L'artiste, d'une part, procède à un renversement des « présupposés idéologiques du portrait d'identité qui sont, souligne Hélène Samson, l'inscription corporelle de l'individualité et l'objectivité de la représentation » (Samson, 2006 : 68) et, d'autre part, inverse le processus qui a mené à l'incrimination injuste. Alors que la culpabilité des individus s'est fondée sur une fiction issue de la réalité, leur innocence s'établit sur une réalité engendrée par la mise en forme d'une fiction. Opération inverse, mais symétrique. Cette dernière pourrait très bien correspondre aux propos de Frédéric Neyrat lorsqu'il fait référence à l'ouvrage filmique où s'accomplit une fonction émancipatrice : « Voir, apprendre à voir ce qu'il y a, briser les images avec des images » (Neyrat, 2006 : 24).

En définitive, *The Innocents* vient rétablir l'identité de ces individus à travers des modalités inverses, mais parallèles à celles déployées par l'institution judiciaire. Tout en révélant les failles du système judiciaire et l'injustice qui en découle, l'artiste mise sur la rencontre entre le spectateur et l'œuvre en engageant celui-ci à prendre part au processus de rétablissement de la preuve de l'innocence; un moyen d'instaurer une relation empathique et de rétablir la relation des innocentés vis-à-vis le monde extérieur pour restaurer un lien social qui semble s'être rompu, une coupure encore

vive, et ce, en dépit de leur liberté retrouvée. Enfin, en marge des organes de presse et des prescriptions relatives aux commandes journalistiques, l'artiste crée une œuvre qui ravive la sensibilité du spectateur, seule voie possible pour constater (par l'expérience sensible) l'injustice vécue par ces innocents.

CHAPITRE 2

AN AMERICAN INDEX OF THE HIDDEN AND THE UNFAMILIAR (2003-2007) : D'UNE ARCHÉOLOGIE DU SOCIAL À UNE ESTHÉTIQUE DU DÉVOILEMENT

2.1 La création de l'œuvre comme acte de résistance

Que savons-nous du monde dans lequel nous vivons? Tel que l'écrit Salman Rushdie : « Above, beneath and beside what Fernand Braudel called the “structures of everyday life” are other structures that are anything but everyday » (Rushdie, 2007 : 5). Avec le projet photographique *An American Index of the Hidden and the Unfamiliar* ²⁰, Taryn Simon propose d'explorer ces structures qui échappent à notre expérience du quotidien pour y sonder ce que recèlent les profondeurs de l'espace social américain. Élaboré sur une période de cinq ans, le projet se consacre à la recherche et à la mise en visibilité de sites, de groupes, d'objets et de pratiques lesquels ont pour caractéristique d'être inaccessibles, méconnus ou tout simplement inimaginables par la population. À travers cette entreprise de « révélation » (Baqué, 2008 : 98), l'artiste aborde une variété de sujets relevant des diverses sphères de la société américaine – la religion, l'environnement, la science, le gouvernement, la sécurité et le divertissement ²¹ (Lange, 2008 : 3) – comme par exemple, l'hyménoplastie, une pratique de la chirurgie esthétique consistant à reconstruire l'hymen; l'existence de *Neturei Karta*, une organisation juive orthodoxe contre le mouvement sioniste et l'implantation d'Israël; l'édition en braille de la revue *Playboy*; les comestibles saisis aux douanes américaines de l'aéroport J.F Kennedy à New York; l'hibernation des ours noirs dans le Monogahela National Forest en Virginie, etc.

²⁰ Dans le but de faciliter la lecture, j'utiliserai l'abréviation *An American Index*.

²¹ Simon élabore son projet en fonction de ces catégories.

Cette recherche de l'*invisible* à laquelle s'emploie l'artiste entre 2003 et 2007 amène le spectateur à découvrir une dimension « autre » des États-Unis qui ouvre sur une redéfinition de l'identité nationale²² en convoquant des interrogations relatives à la manière dont se forme notre connaissance du monde par l'image et le texte. Car, c'est à travers cet aspect incontournable de l'œuvre, soit celui de l'agencement de la photographie et du texte, que se dévoile cette dimension cachée des États-Unis, laquelle contribue à soulever des questionnements sur ce que nous savons du monde (en l'occurrence, les États-Unis). Exposée pour la première fois en 2007 au Whitney Museum of American Art à New York (Figure 2.1), la série photographique comprenant 62 photographies légendées fut aussi présentée dans d'autres villes américaines et à l'international (Allemagne, France, Angleterre, Russie, Italie, Turquie, Finlande, Canada)²³, incluant la Biennale de Venise.

Ce projet vise à découvrir des *espaces* de la nation américaine qui se soustraient au regard de la majorité. Pour comprendre la proposition de l'artiste, il convient de considérer le contexte politique et social duquel elle émerge; celui-ci encore vivement marqué par les attentats du 11 septembre 2001. À cette époque, la politique étrangère instaurée par le gouvernement George W. Bush prévoit, entre autres, la recherche d'armes de destruction massive et de réseaux terroristes à l'extérieur de ses frontières (Schlenzka, 2010 : 62). Alors que tous les regards se tournent vers le Moyen-Orient, considéré comme une menace, et que débute l'invasion de l'Irak (rappelons déjà que celle-ci fut soutenue par une importante

²² J'emploie ce terme en fonction de la définition émise par Philippe Le Prestre, professeur en science politique à l'Université Laval : « l'identité fait référence à l'autoreprésentation (*self-image*) et constitue une réponse à la question implicite : « qu'est-ce que l'Amérique ? Que représente-t-elle ? Quels sont les fondements de la société américaine (ses valeurs, son histoire, ses caractéristiques culturelles ou ethniques communes, son système politique, son territoire) ? » (Le Prestre, 2004 : 32). Cette formule permet d'entrevoir que l'identité relève d'une perception construite relevant de l'imaginaire collectif. En regard de cette signification, l'identité peut être comprise comme une « mise en fiction » collective.

²³ La description de l'œuvre s'appuiera sur la visite de l'exposition tenue au Milwaukee Art Museum et à la DHC/ART à Montréal.

campagne de propagande et de désinformation)²⁴, l'artiste propose de sonder les replis de la société étatsunienne :

I chose to look inward at that which was integral to America's foundation, mythology, and daily functioning. I wanted to confront the boundaries of the citizen both self-imposed and real, and confront the divide between privileged and public access to knowledge. It was critical moment in American history and global history when one felt they didn't have access to accurate information (Simon, 2009).

La proposition de Simon s'inscrit donc en réaction vis-à-vis des orientations politiques du gouvernement, mais aussi à l'égard du contexte de production et de diffusion des médias dominé par des enjeux d'ordre économique et politique (intérêt partisan) qui influencent la réception de l'information (visuelle et textuelle). L'artiste explicite d'ailleurs sa position au cours d'un entretien accordé au quotidien britannique *The Times* : « It was a time when it felt like information wasn't being accurately distributed [...] There was also a public sense of paralysis, a feeling that you couldn't actively participate, or see, or get to information on your own » (Falconer, 2009). Ce sentiment de limitation qui atteint un sommet après le 11 septembre avec l'adoption du « Patriot Act »²⁵ est concomitant au contrôle de l'information favorisé par des changements économiques et législatifs qui s'organisent au sein de la sphère médiatique dès la fin des années 80. La prochaine partie vise à décrire l'émergence de ces changements et de leurs impacts sur le monde de l'information aux États-Unis afin de mieux saisir les conditions dans lesquelles l'œuvre s'accomplit.

²⁴ Voir « Le monde selon Bush » de William Karel en collaboration avec Eric Laurent, 2004, 93 min.

²⁵ Le « Patriot Act » adopté en octobre 2001 vise tout d'abord à améliorer les échanges entre les différentes agences d'informations gouvernementales et à étendre le pouvoir d'action de ces organisations afin de lutter contre le terrorisme. Il est à noter que cette loi suscite de nombreuses controverses touchant le droit individuel et la liberté d'expression. Divina Frau-Meigs, 2008, p. 151-152.

2.1.1 Bref survol de la situation médiatique après le 11 septembre aux États-Unis

Comme le soulève Divina Frau-Meigs, sociologue des médias, le domaine de l'information aux États-Unis a subi d'importants bouleversements affectant la relation entre la production et la diffusion de l'information. L'auteure rappelle que « jusqu'à dans les années 1980, un certain consensus s'était établi pour préserver le double jeu (de critique et de relais) des médias et la relative autonomie de la profession journalistique par rapport aux sphères du marché et du gouvernement » (Frau-Meigs, 2008 : 147). Or, dès 1987, sous l'administration Reagan, le gouvernement applique une série de politiques de dérèglementations²⁶ qui autorisent une centralisation des pouvoirs par la fusion de plusieurs entreprises. Cette stratégie s'inscrit dans la logique économique de profit en ce qu'elle préconise le libre marché. Dans ces circonstances, la production et la diffusion de l'information peuvent être assumées par un seul et même groupe qui détient désormais des stations de télévision, de radio, des magazines, des journaux, etc.²⁷, ayant pour conséquence le risque de porter atteinte à la diversité de l'information produite et diffusée.

L'historien de la photographie Clément Chéroux note d'ailleurs que : « Par-delà la baisse de qualité et l'uniformisation des contenus, la concentration des médias menace également la diversité d'opinion, sur laquelle est censé reposer le principe

²⁶ En 1987, la *fairness doctrine* est supprimée, s'ensuit le démantèlement du *sin-fyn* en 1995 et la loi sur les télécommunications en 1996. « Des lois antitrust séparant la production de la diffusion (les *Financial Interest and Syndication Rules*, connues sous l'acronyme *sin-fyn*) avaient permis la création de toute une chaîne d'intermédiaires et de producteurs indépendants, tout en empêchant la concentration de la propriété médiatique dans les mêmes zones de marché. La mise en place d'un système informel d'obligations de service public dans les médias audiovisuels commerciaux (la *fairness doctrine*) assurait un certain équilibre des points de vue ». *Ibid.*, p. 143.

²⁷ À ce sujet, l'auteure précise que : « Les principaux réseaux hertziens et câblés de l'audiovisuel sont la propriété de cinq grands groupes américains, qui peuvent se créditer de 75 % du temps que les Américains passent devant leurs écrans et de 60 % des revenus du secteur industriel des médias aux États-Unis ». *Ibid.*, p. 144.

d'une presse indépendante et pluraliste » (Chéroux, 2009 : 46). Selon l'auteur, ce phénomène est aussi perceptible en matière de production et de diffusion des images. En s'intéressant à la représentation médiatique du 11 septembre à partir d'un corpus de 400 pages titres de la presse imprimée américaine, l'auteur observe un phénomène de répétition visuelle, s'expliquant par ce qu'il nomme une « éco-censure », à savoir un contrôle de l'information par un nombre restreint de diffuseurs qui s'opère « par le tamis de l'économie » (Chéroux, 2009 : 44-49).

Ainsi, la réorganisation qui s'élabore à partir de la fin des années 80 fragilise la sphère médiatique : elle la rend plus pauvre et indigente, soumise à des impératifs autres que la volonté d'informer. L'espace médiatique devient par conséquent plus susceptible « à une certaine capture par le pouvoir politique » (Frau-Meigs, 2008 : 147) et de surcroît, à son instrumentalisation. C'est notamment ce qui se produit après le 11 septembre avec le réseau Fox. Il n'est pas vain de mentionner que la plupart des chefs d'entreprises, à l'exception près de Ted Turner (CNN), s'allient au Parti républicain et partagent donc une vision commune. Or, la collusion entre le gouvernement en place et les médias atteint son paroxysme avec le réseau de diffusion Fox network, détenu par la News Corporation: un des cinq groupes américains propriétaire de la majorité des réseaux aux États-Unis. Pour la première fois en 2002, Fox voit son audience dépasser celle de CNN (2008 : 151). Tel que le note la checheure, l'instrumentalisation des médias s'est confirmée après les attentats du 11 septembre avec la montée en puissance des médias soutenus par la Nouvelle Droite²⁸ (tel que le réseau Fox) et dont le gouvernement de George W. Bush est issu :

Cette instrumentalisation, explique l'auteure, s'est opérée par la mise en place

²⁸ Voir note. p. 143. Selon l'auteur, « La Nouvelle Droite peut se définir à grands traits par son intégrisme religieux, son exigence de dévolution des pouvoirs aux États fédérés et son nationalisme militariste ». Cette idéologie est soutenue par des fondations philanthropiques puissantes (la Scaife Family Foundation, la Koch Family Foundation, la John M. Olin Foundation ou encore l'Adolph Coors Foundation) ainsi que par des comités d'experts de la droite conservatrice (*think tanks*).

d'outils de manipulation comme les fondations philanthropiques et les comités d'experts (*think tanks*). La Nouvelle Droite considère les médias comme des vecteurs de propagande politique. Ce n'est pas tant la visibilité médiatique qui compte, poursuit Frau-Meigs, que, par-delà cette visibilité, la possibilité de modifier les orientations politiques (Frau-Meigs, 2008 : 146-148).

Dérogeant au « modèle classique du journalisme américain, fondé sur la focalisation sur les faits (et non l'opinion), la contre-vérification des sources, l'objectivité et la confrontation entre experts, plus proche du fonctionnement de CNN » (2008 : 151), le réseau Fox adopte un modèle propagandiste, visant à influencer l'opinion publique en faveur de l'intrusion des États-Unis en Irak ou dans les pays considérés comme une menace. Ainsi, le réseau emprunte un discours patriotique qui vise à « émouvoir » par la mise en valeur d'un sentiment communautaire et d'une certaine forme d'engagement de la population au détriment d'une couverture objective de ce qui passe sur les territoires occupés par l'armée américaine. D'un côté, la mise à distance de l'actualité internationale contribue à accentuer le sentiment d'isolement et de l'autre, renforce le désengagement de la population (2008 : 147-154). En somme, la rhétorique patriotique dans les médias contraste avec la réalité inquiétante au sein de laquelle sont plongés les citoyens américains.

En regard de ce phénomène qui se consolide à la suite du 11 septembre, *An American Index* peut être compris comme un *acte de résistance*, vis-à-vis de l'hégémonisme et du monolithisme du discours médiatique (Chéroux, 2009 : 53) confortés par le « Patriot Act » et les conceptions triomphantes de l'Amérique. En conférant une visibilité à des réalités qui n'en ont guère dans l'espace public américain (Batchen, 2007 : 60), Simon procède à un renversement. Métaphoriquement, l'enquête menée par l'artiste visant à rechercher et à pénétrer des réalités cachées reflète la démarche des États-Unis sur le terrain à l'étranger. Dans le contexte du projet, les États-Unis deviennent la cible, le terrain étranger susceptible de renfermer des secrets qu'il s'avère nécessaire de prospecter. Ce regard porté sur la

nation renverse les effets du discours patriotique, soit d'accentuer le sentiment d'isolement et le désengagement de la population. Ce faisant, Simon recompose l'imaginaire étatsunien sur la trame d'un certain désenchantement qui, du reste, n'est pas sans refléter le climat ambiant.

2.1.2 (En)quête de vérités et images insondables

L'artiste adopte une démarche qui s'apparente à celle d'un enquêteur chargé de débusquer et d'accéder à des mondes secrets dans l'objectif de les dévoiler au public. Pour concevoir les 62 photographies légendées qui composent la série, l'artiste doit solliciter des autorisations et se soumettre à des formalités pouvant se montrer laborieuses et parfois même aboutir à des refus comme ce fut le cas pour la Maison-Blanche, le Camp David, le Judge Rotenberg Centre et la compagnie Walt Disney ²⁹ (Falconer, 2009). Il n'existe pas de formule passe-partout et, conséquemment, chaque enquête demande un processus spécifique, d'où l'exigence et la longue durée du projet. D'après l'artiste, la phase préparatoire de recherche représente 90 pour cent du temps consacré à la constitution du projet (Simon, 2009). Le travail de collaboration avec des experts, la réalisation d'entretiens, la prospection des lieux, l'écriture des textes descriptifs que l'artiste produit avec des chercheurs et des rédacteurs renvoient à des procédures du journalisme d'investigation (James, 2009 : 134), celui-ci en déclin depuis les années 1990 (Badel, 1993 : 266).

De par sa démarche rigoureuse explicitée notamment dans ses discours ³⁰, l'artiste se voit accorder une position d'expert comme l'observe Christy Lange : « She hasn't just photographed these sites, she has become an expert on each one, and we trust her expertise implicitly » (Lange, 2008). Or, comme on le verra dans les

²⁹ Je propose de revenir sur ce cas particulier.

³⁰ L'artiste accorde plusieurs entrevues en plus de présenter sa démarche lors de conférences. Voir la section « Conférences et entrevues en ligne » dans la bibliographie.

prochaines pages, cette figure de l'artiste en expert s'actualise à travers l'œuvre sous l'effet d'un emprunt à la rhétorique scientifique, qui se manifeste autant par le réalisme esthétique de l'image et la présence du texte descriptif que par la mise en espace de l'œuvre.

La production photographique de Taryn Simon correspond à une esthétique que plusieurs critiques, dont Homi Bhabha, Salman Rushdie, Sarah James et Geoffrey Batchen, qualifient d'hyperréaliste. Comme on l'a déjà souligné dans le premier chapitre, l'utilisation d'un appareil grand format permet une exacerbation des détails autrement imperceptibles, ce qui dote l'image d'une précision hyperréelle et d'une texture. Du reste, l'effet s'en trouve accentué par la grande dimension des tirages, incitant le regard à scruter les images d'un peu plus près. Cette esthétique hyperréaliste des photos, en exhibant les plus infimes détails, ceux qui échappent à l'œil nu, recoupe l'effet de *révélation* et de *découverte* que produisent les images sur le spectateur au moment de la lecture des légendes. Le contexte pragmatique de l'œuvre y participe également. Comme le rapporte Geoffrey Batchen : « Simon turned the gallery space into a self-contained laboratory, with the walls repainted Super White rather than their usual cream and lighting turned up, at the artist's insistence, to seven times its normal level » (Batchen, 2007: 60). Ceci concourt à pressentir la volonté de mettre en lumière, d'éclairer quelque chose qui ne l'est pas et par conséquent, d'offrir au spectateur une expérience de découverte qui peut ressembler à celle d'un scientifique découvrant un phénomène nouveau.

Les photographies que Simon rapporte de son périple deviennent des pièces à conviction. Elles témoignent à la fois de l'enquête (du processus menant à l'accès) et de l'existence de ces réalités, et ce, même si les images en disent si peu d'elles-mêmes, sans les textes qui les accompagnent. Le pouvoir d'attestation des photos ne relève pas de leur contenu, et c'est bien cet apparent paradoxe qui fait la force de l'œuvre de Simon. En ayant recours à des stratégies de persuasion qui vont à

l'encontre de celles dont use la presse pour manipuler l'opinion publique : comme l'image spectaculaire qui, en apparaissant tout d'un coup, ne suscite aucun désir chez la personne qui la voit d'en connaître plus, Simon tend à restituer une crédibilité à l'image photographique en réhabilitant sa fonction heuristique.

Dans la majorité des clichés, l'intervention de l'artiste reste imperceptible comme le soulève Sarah James : « While her images appear to offer the most objective image, seventy-five percent of a large number her pictures are the product of her aesthetic intervention » (James, 2009 : 134). Cette procédure, plutôt que d'orienter la lecture, ouvre à toutes les interprétations possibles en sollicitant l'imaginaire du spectateur. À l'inverse de l'esthétique du photoreportage qui se définit par une « forme de proximité et d'une présence manifeste dans l'image par des modifications intentionnelles et perceptibles dans le processus photographique » (Morel, 2008 : 105), les photographies créées par Simon présupposent une distance qui tend à exprimer l'impossibilité, pour la photographe, de saisir ces réalités. Cette expérience de la distance, ce réel insaisissable, est certes transmise par les photographies de Simon, mais elle est aussi ce qui rapproche peut-être le plus l'artiste du spectateur en révélant essentiellement la condition inévitable de toutes les expériences du regard, de la perception.

D'un point de vue philosophique, Jacques Rancière a cerné une condition essentielle de notre expérience de la photographie en disant qu'elle était comme « de purs blocs de visibilité, imperméables à toute narrativisation » (Rancière, 2003 : 20). Ce que dit le philosophe semble parfaitement correspondre aux images de Simon, affichant dans certains cas une abstraction déconcertante comme par exemple l'accumulation de déchets médicaux infectieux photographiée au Centre de traitement Sanitec (Figure 2.2). Avec sa surcharge d'objets pêle-mêle aux couleurs variées et aux formes irrégulières qui donnent (vue à distance) l'effet procuré par la technique du dripping, l'image évoque une toile abstraite de l'Action Painting. Il en est de

même pour l'image des capsules de déchets radioactifs dessinant la carte des États-Unis : des unités cylindriques desquelles jaillit une lumière éclatante et bleutée sont parsemées ici et là sur un fond noir opaque (Figure 2.3). Ici, l'abstraction résulte de la prise de vue (*zoom* extrême, cadrage spécifique, etc.) ne permettant pas au regardeur d'appréhender le contexte pour lui offrir des pistes d'interprétation.

Rien dans ces photographies ne laisse en déchiffrer le sens par rapport au sujet désigné. Le spectateur est amené à percevoir des formes, des lignes, des courbes, des couleurs, etc. En fait, ce caractère énigmatique des images tend à appuyer la proposition de l'artiste, répondant à une logique tautologique qui pourrait se traduire en ces termes : voici l'inconnu, le caché. Si au moyen de la photographie l'artiste fournit une visibilité à ces réalités enfouies, ce n'est que pour exacerber les limites de leur appréhension, l'accès limité de notre regard, puisque, prises seules, elles ne permettent pas de découvrir ces mondes, de les comprendre, de les rendre signifiants. Les photos « sont d'inépuisables incitations à déduire, à spéculer et à fantasmer » (Sontag, 2008 : 42) et, pourrait-on ajouter dans le cas qui nous concerne, « à dépayser ». Somme toute, l'aspect énigmatique des images intrigue le spectateur et l'incite à découvrir ce qui est représenté.

À quelques rares exceptions, les photos manifestent des signes reconnaissables de la culture américaine. Ceci engendre une expérience, où le spectateur est amené à décoder les signes qu'il reconnaît et à s'imaginer l'enquête qui a mené à la prise de vue. Tel est le cas, par exemple, de la représentation des quatre hommes se tenant dans un décor dépouillé; à l'exception de deux carabines de chasse et deux drapeaux tout près d'eux. Il est possible de reconnaître le « drapeau confédéré », devenu un symbole du racisme et de l'esclavage. De plus, l'emblème du Ku Klux Klan est apposé sur le costume de l'un d'entre eux et sur le foulard qui couvre le visage d'un autre (Figure 2.4). Ces *indices* éveillent la curiosité du spectateur. S'agit-il véritablement des membres du KKK encore actifs? Cette

organisation n'est-elle pas clandestine? Comment l'artiste a-t-elle pu les photographier sans leur masque, brisant ainsi l'anonymat qui les caractérise en montrant leur visage. Il reste que malgré la reconnaissance de ces signes, le spectateur se heurte à l'opacité de l'image et par conséquent, à une pluralité de sens possibles. Dans la prochaine section, l'étude du rôle de la légende et de ses effets sur l'interprétation des images permettra de mieux cerner la manière dont Simon se joue du rapport traditionnel entre le texte et l'image.

2.1.3 L'image et son (con)texte

Tandis que les images paraissent, à première vue, discordantes en raison de la diversité figurative, les textes d'accompagnement affirment une logique implacable. Ces notices descriptives, empruntant à l'apparente objectivité de l'écriture encyclopédique (Lange, 2008), précisent la nature de ces « espaces », autrement impénétrables bien qu'intéressants d'un point de vue esthétique en raison de leur aspect énigmatique. Ces textes d'environ 120 à 150 mots dérogent à la concision habituelle des légendes qui accompagnent généralement les œuvres tant par leur contenu exhaustif que par leur forme. L'artiste privilégie un ton objectif, un vocabulaire précis et spécialisé, fournit des chiffres et des dates. Tous ces détails et autres faits spécifiques attribuent au texte une valeur documentaire, une véridicité. L'écrit semble exempt de subjectivité ou de procédés stylistiques tout comme l'image d'ailleurs. Or, le texte pourrait contenir des données fictives, mais on s'en remet à l'accès privilégié de l'artiste, à son « expertise » (Lange, 2008).

L'usage de déterminants et de noms propres dès les premières phrases du texte établit un rapport d'interdépendance entre l'image et l'écrit : « The patient in this photograph is 21 years old; The bears in the photograph are part of the West Virginia Division of Natural Resources Black Bear Research and Monitoring Project; This

flask contains Human Immunodeficiency Virus (HIV) ». Ce que montre Simon à travers ses images ne pourrait être révélé par les mots et, à l'inverse, ce qui est dit – dans une écriture excluant toute hypotypose – ne pourrait être imaginé visuellement. Nous savons peut-être que la cryogénisation constitue une procédure visant à conserver les corps humains dans l'espoir de pouvoir un jour les réanimer suivant les avancées scientifiques. Mais rares sont ceux qui ont vu cette sépulture. L'image montre une structure blanche au bout arrondi. Soutenue par une armature de bois, elle est inclinée à un angle d'environ 65 degrés de sorte que le bout arrondi pointe vers l'objectif. Une fumée blanchâtre emplit la pièce et confère à l'image un effet flouté (Figure 2.5). La photographie montre l'apparence des choses, présente des figures, des formes, tandis que le texte nous livre nombre d'informations factuelles sur le sujet de l'image, mais plus encore sur son contexte, sur la réalité immatérielle, invisible qui entoure le sujet désigné et que l'on ne voit pas. Loin d'être restrictif, le dispositif texte/image génère d'autres images, d'autres récits. Alors que l'image s'ouvre sur une infinité de lectures, le texte dénotatif tend à cadrer l'interprétation, sans toutefois en déterminer le sens.

L'artiste a choisi une typographie réduite pour la composition des cartels, ce qui oblige le regardeur à s'avancer de très près, au point de ne plus voir l'image le temps de la lecture. En préconisant un lettrage qu'on ne peut déchiffrer à distance, Simon invite le spectateur à percevoir l'image avant le texte puis à réexaminer les photos après la lecture (James, 2009 : 136). Cet arrangement précise l'expérience singulière qu'offre l'image photographique et l'écrit et nous invite à prendre conscience des limites de l'image autant que du texte : « In this sequential process of viewing, the movement of the two inadequate media finding their complement becomes explicit » (Batchen, 2009). C'est précisément à partir de cette limite que se situe la particularité du rapport texte/image chez Simon³¹. L'image autant que le

³¹ Je me permets ici une métaphore pour expliquer cette relation. Imaginons un instant une pièce, un espace. Notre regard se porte sur un coin, un fragment de la pièce. Notre champ de vision se limite à ce

texte fonctionne de manière lacunaire, ayant comme incidence un rapport d'interdépendance (Green, 2012 : 57). Tout compte fait, on s'éloigne ici du rapport traditionnel entre texte/image, puisque le premier n'explique plus la seconde, mais nous y renvoie avec le désir d'en découvrir plus.

À la lecture des notices, le regardeur prend conscience que l'image en apparence objective a déjoué sa perception. Tel que l'écrit Hostetler : « In simultaneously invoking and confounding the presumed neutrality, transparency, and accessibility of photographs, Simon's work interrupts the natural tendency of viewers to believe what they see » (Hostetler, 2011: 8). Par exemple, l'image d'un corps déperissant au milieu d'un boisé enveloppé d'une lumière crépusculaire semble tragique avant de lire qu'il s'agit d'un terrain de recherche d'anthropologie médico-légale de l'Université du Tennessee. Ce dispositif demande la participation active du spectateur, l'amenant à prendre conscience de son propre processus d'interprétation. Ce faisant, *An American Index* « provides us with an architecture of seeing and reading. [Simon] work teaches us photography's most valuable lesson: *To look differently*. (James, 2009 : 136). Les images de Simon visent à surprendre le spectateur dans son conditionnement, celui dont use le pouvoir politique. En faisant prendre alors conscience au spectateur à quel point son rapport aux images est conditionné, l'œuvre lui redonne un certain pouvoir, celui de ne pas se laisser tromper. La question n'est donc plus de savoir si la photo dit la vérité, mais à propos de quoi la photographie dit-elle la vérité? (Becker, 2007).

Ce n'est pas tant le visible qui importe que la manière dont s'élabore la visibilité à travers l'agencement de la photographie et du texte. Par delà ces découvertes, l'œuvre en appelle à l'imaginaire et au jugement critique du spectateur

fragment. Chez Simon, l'image constitue ce fragment de la pièce, alors que le texte informe sur ce qui se trouve à l'intérieur du fragment et à l'extérieur de la pièce. Dès lors, il reste l'espace entre ce fragment et l'extérieur de la pièce même. C'est la non connaissance de cet espace que l'on pourrait nommer le *hors champ immédiat* qui participe à stimuler l'imaginaire du spectateur.

en modifiant le regard qu'il pose sur la société. Si l'identité se fonde sur la manière dont les citoyens des États-Unis se perçoivent, laquelle s'actualise sur un mode relationnel (2004 : 26) dans la mesure où celle-ci s'est largement définie à travers un rapport d'opposition à l'autre depuis la Guerre d'Indépendance, Simon renverse les conditions d'affirmation de l'identité en présentant la nation américaine comme un « autre ». Une nouvelle conception de l'identité américaine peut alors se construire. Tandis que le 11 septembre ébranle la valeur fondatrice de l'identité, soit la liberté, il donne lieu à une réaffirmation d'une certaine identité véhiculée autant par le pouvoir politique que par les médias afin de donner un sens aux événements. Les discours préconisent une conception de « l'Amérique profonde : religieuse, idéologue, nationaliste » (2004 : 33) dans le but d'influencer l'opinion publique en faveur des actions entreprises par le gouvernement contre l'« axe du Mal ». Or, *An American Index* décompose cette vision manichéenne, où les États-Unis représenteraient le Bien et l'autre le Mal. Ici, l'œuvre ne vise pas à influencer l'opinion du public, mais engage le spectateur à se former une opinion qui sera sienne.

La production photographique de Simon s'émaille de référents identitaires fortement puissants. Parmi ceux-ci, la topographie du territoire américain formée par les capsules de déchets radioactifs submergées dans l'eau au Hanford Site dans l'État de Washington (Figure 2.3), un complexe destiné à la production de plutonium. Le territoire, qui accompagne la fondation de l'identité, imprègne l'imaginaire américain. La puissance symbolique du territoire des États-Unis est d'ailleurs largement représentée par le genre *western*, lequel valorise l'espace illimité qui supporte le fantasme de la quête infinie. L'image créée par l'artiste soulève une contradiction, soit celle que la nation américaine représente elle-même un danger alors qu'elle cherche à contrer la menace en cherchant notamment des armes de destruction massive en dehors de ses frontières. Puis, en nous informant que le site est à l'origine des premières armes nucléaires, incluant celle envoyée à Nagasaki en 1945, l'artiste ravive l'imaginaire du champignon atomique tout autant que les débats entourant cet

événement marquant de l'histoire. Il n'est pas anodin de retrouver cette représentation en première page suivant la préface et l'introduction de l'ouvrage publié aux éditions Steidl à l'occasion de l'exposition tenue au Whitney Museum of American Art. Sur un mode métaphorique, cette image laisse entrevoir la proposition de l'artiste, soit dévoiler autant de secrets enfouis à même le sol américain.

À la lumière de ce qui a été dit, le terme « Index » rencontré dans le titre de l'œuvre prend un autre sens. S'il renvoie évidemment à la liste ordonnée de manière alphabétique ou thématique à la fin d'un ouvrage en tant que Simon liste les sujets selon des catégories préétablies, il a également deux autres sens qui en élargissent la signification. D'un côté, il peut être compris en lien avec la fonction indicielle longtemps attribuée au médium photographique et que Simon remet ici en doute en composant des images *opaques* tel que l'a suggéré Lee : « She challenges the indexical value of her photographs by suppressing events or narratives in them, letting them unfold when the photographs are joined by the text » (Lee, 2007: 28). D'un autre, comme le souligne Helena Winston, il peut référer à l'*Index Librorum Prohibitorum* (1564) (Winston, 2007 : 25), cette liste d'ouvrages interdits par l'Église dans les sociétés théocratiques qui dénote une forme de censure et de contrôle de l'information. En l'occurrence, la mise à l'index constitue une forme d'opacité de la visibilité. À cet égard, il serait possible d'entrevoir *An American Index* comme s'acquittant d'un travail de démocratisation du *visible* : l'utilisation étendue de l'index peut traduire une forme de résistance politique des images. Les propos de Salman Rushdie semblent d'ailleurs correspondre à cette idée :

In a historical period in which so many people are making such great efforts to conceal the truth from the mass of the people, an artist like Taryn Simon, is an invaluable counter-force. Democracy needs visibility, accountability, light (Rushdie, 2007 : 6).

2.1.4 Le refus de Disney : la photographie comme une menace

Taryn Simon a choisi d'intégrer au projet, à même le mur de la salle d'exposition et en dernière page de l'ouvrage, un extrait de la lettre de refus envoyée par la Compagnie Disney ³²; la plus importante entreprise de divertissement au monde et l'un des cinq grands groupes américains détenant les principaux réseaux de l'audiovisuel (Frau-Meigs, 2008 : 144). La requête de Simon a été rejetée sous prétexte de « protection » et de « vigilance ». Le texte, outre le fait de confirmer l'authenticité et le sérieux de la démarche entreprise par Simon, met en lumière une attitude de méfiance que la photographie peut dans certains cas provoquer. Pour Disney, les photographies qui allaient montrer l'envers du décor, les installations, semblent constituer une menace à l'illusion, au rêve et au fantasme, alors que ce qui menace véritablement le rêve, c'est la violence de l'époque. Disney prétend que les gens ont besoin de se divertir, de s'évader dans la magie en ces temps violents tandis que c'est pour oublier la dure réalité. Dans le cadre du projet, cette révélation s'avère précieuse puisqu'elle met en évidence ce que l'image des installations souterraines de Walt Disney World n'aurait pas permis de montrer; Disney suggérant qu'en temps de crise, il est préférable de se conforter dans l'illusion et le rêve.

³² « After giving your request serious consideration, even though it is against company policy to consider such a request, it is with regret that I inform you that we are not willing to grant the permission you seek...As you are aware, our Disney characters, parks and other valuable properties have become beloved by young and old alike, and with this comes a tremendous responsibility to protect their use and the protection we currently enjoy. Should we lapse in our vigilance, we run the risk of losing this protection and the Disney characters as we know and love them. Especially during these violent times, I personally believe that the magical spell cast on guests who visit our theme parks is particularly important to protect and helps to provide them with an important fantasy they can escape to » (Simon, 2007: 133). L'artiste avait demandé de photographier les installations souterraines où se retrouvent entre autres choses les costumes et les accessoires des personnages (Falconer, 2009).

2.2 Nouvelles perspectives de la photographie documentaire

Dès les années 1970, un doute s'installe quant à la capacité de la photographie documentaire de véritablement participer à l'interrogation des enjeux de la société. Dans le sillage des travaux de Martha Rosler et d'Allan Sekula, nombreux ont été les artistes à avoir questionné la valeur probatoire généralement accordée au médium photographique. Certaines propositions artistiques se jouent de la valeur d'usage de l'image en modifiant son contexte; d'autres procèdent en associant un texte à l'image. Par exemple, l'intervention d'Allan Kaprow dans le journal allemand « *Die Zeit* » en 1981 consista à réaliser trois photographies reproduites quatre fois avec des légendes variées. Aucune indication ne précisait la nature de l'intervention et l'alliance du texte et de l'image se fondait à la forme habituellement retrouvée dans la presse. La proposition visait à montrer le principe de composition derrière l'information et la manière dont le sens d'une image peut être manipulé par le contexte (Fontcuberta, 2005 : 163-167). Selon le théoricien Mark Nash, co-commissaire de la Documenta 11, la fin des années 1990 marque un retour des préoccupations sociales et politiques en art ³³.

L'approche de l'« antiphotojournalisme » nommée ainsi par Allan Sekula ³⁴, à laquelle l'œuvre de Simon adhère, participe de ce phénomène artistique. Celle-ci se définit par des propositions qui se situent en marge du sensationnalisme, des clichés et des modes courants de production et de diffusion de l'information. Ces pratiques artistiques offrent des « contres-propositions » par l'intermédiaire de modalités

³³ À propos du « documentary turn ». Voir Mark Nash, *Experiments With Truth*, catalogue d'exposition (Philadelphie, Fabric Workshop and Museum, du 3 décembre 2004 au 12 mars 2005). Philadelphie : Fabric Workshop and Museum, 2004, 120 p. Selon l'auteur, la Documenta 11 est représentative de ce tournant.

³⁴ Une récente exposition intitulée « Antiphotojournalism » fut organisée par Thomas Keenan et Carl Guerra. Elle réunissait sous ce label quelques vingt artistes-photographes, dont Allan Sekula, Ariella Azoulay, Walid Raad, Susan Meiselas. Elle fut présentée à Barcelone (du 5 juillet au 10 octobre 2010) ainsi qu'à Amsterdam (du 1 avril au 8 juin 2011). En ligne. <<http://www.foam.org/press/2011/antiphotojournalism>>. Consulté le 1 mai 2013.

esthétiques et conceptuelles pour traiter de sujets qui relèvent généralement du monde de l'information et, ainsi, soulever des questionnements susceptibles d'éclairer la complexité d'un événement ou d'une situation :

It names a profound and passionate fidelity to the image, [...] an image unleashed from the demands of this tradition and freed to ask other questions, make other claims, tell other stories. Sometimes the gesture is reflective, self-reflective [...] Sometimes the desire is evidentiary — not in the old sense of simply offering the “evidence” of images to an assumedly homogenous public opinion, but in much more precise way (Keenan et Guerra, 2011).

Les œuvres en appellent le plus souvent au libre arbitre du spectateur afin de le conduire à une réflexion critique face au contenu. Cette attitude tranche avec la réception des images de presse. Bien entendu, le contexte muséal offre un espace privilégié pour éveiller la sensibilité du spectateur. Ces artistes œuvrent pour créer des pistes d'exploration alternatives à celles proposées par les médias. Pour n'en donner qu'un exemple, citons le projet *Kurdistan : In the Shadow of History* (1991-1997) de la photographe américaine Susan Meiselas (1948-) qui a pris la forme d'un livre, d'une exposition et d'un site Internet, *Aka Kurdistan*. C'est à la suite d'un reportage sur la répression que subissent les Kurdes dans le nord de l'Iraq sous le régime husseini que Meiselas entreprend la création d'une archive nationale. L'artiste collecte et rassemble des images ainsi que des documents écrits de provenance et de nature diverses qu'elle organise à la manière d'un collage. Ce projet vise autant à questionner la manière dont l'histoire kurde s'est construite en s'intéressant par exemple aux échanges interculturels entre les photographes (incluant les missionnaires, les administrateurs, les anthropologues, les journalistes, les touristes, etc.) et les photographiés, qu'à ouvrir un espace où peut se déployer la mémoire collective d'un peuple sans État. Le projet invite à la reconstruction d'une histoire de la communauté kurde, une histoire constamment renouvelée puisque le site Internet offre aux individus la possibilité d'intervenir par l'ajout d'images ou de commentaires écrits sur les images. Ainsi, la dimension inachevée du projet donne

lieu à une multiplicité de récits possibles, de vérités, où l'*autre* assume un rôle actif dans et sur l'élaboration de sa propre histoire.

Dans l'article « Rules of Engagement », Marcia E. Vetrocq s'intéresse plus particulièrement aux productions photographiques contemporaines – dont celles de Taryn Simon, Nina Berman, Thomas Demand, Barry Friedlander, etc. – qui traitent de la réalité sociale et politique en reconduisant des questions relatives à la vérité de l'image. Ces projets partagent en commun un certain nombre de modalités qui rappellent le travail de Meiselas : un travail de recherche préliminaire; la présence de textes sous forme de témoignages, d'entrevues, d'informations factuelles; la publication d'un ouvrage (Vetrocq, 2008 : 169). Selon l'auteure, ces opérations confirment l'authenticité des projets permettant ainsi l'imbrication de la vérité et de la fiction. Chez Simon, en l'occurrence, la vérité de l'image relève précisément de sa fiction contenue dans les limites du cadre et dans l'effet que produisent ces « hétéropies » pour créer « un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée »³⁵ (Didi-Huberman, 2011 : 70). De par leur inaccessibilité, les « espaces » représentés restent voués à l'imaginaire, n'ayant qu'une réalité dans la fiction, dans l'image. La confluence entre vérité et fiction observée par Vetrocq dans les productions artistiques de ces artistes n'est pas étrangère à la conception de l'image, telle qu'elle se déploya jusqu'à la fin du 19^e siècle. La prochaine section tentera d'éclairer le glissement d'un régime de croyance de la « vérité d'après nature » à un régime d'« objectivité mécanique » correspondant à la transformation des critères de la vérité.

³⁵ Citation de Foucault par Didi-Huberman. Michel Foucault, « Des espaces autres ». *Dits et écrits 1954-1988*, Paris: Gallimard, 1984, p. 761.

2.3 L'exploration d'une « Nouvelle Amérique » : fonction heuristique de l'image

E aiowte. *Hibiscus-rosa-sinensis*. This tree is admired on account of its beautiful scarlet flower, of which the young people make garlands for their hair, stick them in their ears, and rub their lances with them to make them look red ³⁶

Cette description est tirée du journal de voyage de Sydney Parkinson (1745-1771), l'un des illustrateurs à bord du *Endeavour* durant la première mission autour du monde menée par le Capitaine James Cook. Aux 17^e et 18^e siècles, il était usité d'embarquer des artistes « chargés de décrire [par le dessin et les mots] de nouvelles espèces végétales et animales » (Daston et Galison, 2012 : 80) ou, encore, les us et coutumes des peuples vivant en des contrées lointaines et d'ordinaire inaccessibles. Communément réalisés pour illustrer les atlas, les dessins qu'ils rapportent témoignent de l'existence de réalités méconnues et constituent en ce sens des preuves auprès de la communauté scientifique. L'observation directe de l'artiste sur le terrain tout comme le respect des normes qui régissent le dessin à vocation scientifique assurent la crédibilité du contenu, souvent insolite. C'est ce genre de règles (observation directe et respect des normes) qui fonde les protocoles de représentation et suscite le régime de croyance qui prescrit le pouvoir d'attestation de l'image. L'image remplit une fonction heuristique au-delà de son usage documentaire. À l'occasion d'un entretien avec le cinéaste Brian De Palma publié dans *Artforum* en 2012, l'artiste dit d'ailleurs s'inspirer des journaux de bord des explorateurs du Nouveau Monde pour concevoir *An American Index* en regard du nouveau paysage américain qui se dessine après le 11 septembre : « In those accounts, you see interpretive, seductive, even abstract renderings of plants, animals, people, and terrain accompanied by seemingly factual data and texts » (Simon, 2012). Il existe

³⁶ Sydney Parkinson. En ligne. <http://nzetc.victoria.ac.nz/tm/scholarly/tei-ParJour-t1-body1-d1-d1.html#n76>.

assurément une correspondance entre cette pratique, qui à partir du 17^e siècle sera le plus souvent destinée à la production d'atlas, et celle déployée par Simon.

Avant le milieu du 19^e siècle, l'objectivité ne constitue pas une norme scientifique à laquelle les images doivent se soumettre afin d'atteindre la vérité. D'ailleurs, les producteurs d'atlas ne visaient pas à une parfaite correspondance entre la chose réelle et sa représentation. Plutôt, ils envisageaient le contenu de l'image comme un exemplaire idéalisé de la réalité. Bien qu'« [i]ls défendaient le réalisme – la “vérité d'après nature” – [...] cela ne les empêchait nullement d'intervenir à toutes les étapes du processus de la fabrication de l'image pour “corriger” les spécimens imparfaits de la nature » (Daston et Galison, 2011 : 55). Dans ce contexte, l'intervention des artistes garantissait la fidélité des images, où s'imbriquaient vérité et beauté. Cela est tout aussi vrai pour la photographie dite objective jusqu'aux années 1880-1890 : « Le fait que la photographie pût nécessiter des filtres, des lentilles sophistiquées, une préparation spéciale de l'objet, une durée d'exposition longue ou des manipulations dans la chambre noire n'entrait pas en compte dans la représentation objective ou indicielle » (2011 : 158).

Au cours des années 1880, s'affirme le régime d'« objectivité mécanique » qui remplacera progressivement celui de la « vérité d'après nature ». Ainsi, on attribue à l'art et à la science des fonctions divergentes; la fonction heuristique de l'image se mesure désormais à l'absence d'intervention, à une forme de retrait de l'artiste/auteur alors que l'intervention de l'opérateur devient un critère esthétique. En regard de cette situation et comme le souligne Vetrocq, la pratique de Simon nous ramène « into an older photographic tradition, that of bringing the marveling viewer face-to-face with all that is remote, rare and often shudder inducing » (Vetrocq, 2008 : 173), où la vérité et la beauté s'allient dans une même entreprise de dévoilement. À plusieurs occasions, l'artiste déclare son intention de créer de belles images comme l'illustre cet extrait : « I rarely photograph precisely what is before

me. I construct the image's lighting and geometry, components to seduce » (Schlenzka, 2010 : 60). Cette beauté, vantée par toutes les critiques, attire le regard et ordonne au corps du spectateur de s'avancer afin qu'il y perçoive l'écrit. La beauté suscite le désir d'en savoir plus, d'en connaître davantage, elle mène alors à l'action. Au contraire de nous détourner de l'image à la lecture de l'écrit, l'intérêt se ranime à percevoir les détails de la composition, l'insolite de la représentation, précisément parce que le texte échoue à nous livrer le sens de l'image. *An American Index* nous invite donc à l'exploration et à la découverte sur le modèle de l'atlas tel que le définit Georges Didi-Huberman :

L'atlas fait donc exploser [...] les cadres. Il brise les certitudes autoproclamées de la science sûre de ses vérités comme de l'art sûr de ses critères. Il invente, entre tout cela, des zones interstitielles d'exploration, des intervalles heuristiques. [...] il relève d'une théorie de la connaissance vouée au risque du sensible et d'une esthétique vouée au risque de la disparité. [...] Il est un outil, non pas de l'épuisement logique des possibilités données, mais de l'inépuisable ouverture aux possibles non encore donnés. Son principe, son moteur, n'est autre que l'imagination (Didi-Huberman, 2011 : 13).

Le traitement homogène de sujets variés par la forme sérielle dans l'œuvre de Simon contribue à induire une cohésion qui favorise l'agencement d'éléments hétérogènes et l'avènement de nouveaux rapports imaginaires. L'œuvre ne vise pas la construction d'un récit, mais la possibilité d'une redéfinition infinie de l'identité américaine – intangible, insaisissable, mouvante – qui se réalise entre l'image et le texte et entre les images : « Pour savoir, il faut s'imaginer » (Didi-Huberman, 2003 : 11) écrit Didi-Huberman. En conférant une visibilité à des réalités qui en sont privées, Taryn Simon propose d'envisager autrement le monde dans lequel les Américains vivent et en ce sens, restitue un regard à la sphère publique « par-delà les limites imposées par cet appareil » (Didi-Huberman, 2010 : 158).

CHAPITRE 3

A LIVING MAN DECLARED DEAD AND OTHER CHAPTERS (2008-2011) : ARCHIVE DE LA DISPARITION

Si l'archive sert d'observatoire social, ce n'est qu'à travers l'éparpillement de renseignements éclatés, le puzzle imparfaitement reconstitué d'événements obscurs. On se fraye une lecture parmi cassures et dispersion, on forge des questions à partir de silences et de balbutiements.

Arlette Farge
Le goût de l'archive, p. 114

While visiting the local land registry office, Shivdutt Yadav discovered that official records listed him as dead. His land was no longer registered in his name. Yadav's two brothers, Chandrabhan and Phoolchand, and their first cousin, Ram Surat, were also listed as dead. Land registry records documented the transfer of Yadav's property to his father's other living heirs, allowing them to inherit his share of the family's ancestral farmland. These relatives reportedly threatened to destroy the family home on the property unless it was vacated immediately [...] (Simon, 2011 : 25) ³⁷.

Présenté ainsi, cet événement unique pourrait très bien être qualifié de fait divers tel que le définit Jacques Rancière, en tant qu'événement considéré sans importance en raison de sa faible signifiante ou des personnes insignifiantes qui y sont impliquées (Rancière, 2009 : 395). D'un autre côté, comme le souligne l'auteur, le fait divers est aussi « appelé à prendre un surcroît de signification, à signifier notamment l'état d'une société » (2009 : 395) lorsque l'apparente insignifiante devient un moyen de représenter le monde autrement et « d'interpréter son ordre et son désordre » (2009 :

³⁷ Il s'agit d'un extrait du récit issu du premier chapitre de l'œuvre. Voir Figure 3.4 pour l'entièreté du texte.

396). C'est précisément ce que suggère Taryn Simon avec *A Living Man Declared Dead and Other Chapters I-XVIII*³⁸ (Figure 3.1) ; un projet mêlant la photographie et l'écrit qui, par-delà les récits singuliers et pour la plupart anonymes qui y sont relatés, invite à une réflexion sur la condition humaine en proposant autant de variations sur le même thème, soit celui du destin.

A Living Man Declared Dead relève d'une entreprise d'investigation menée par l'artiste sur une période de quatre ans (2008-2011) visant à retracer et à photographier la descendance de personnes vivantes ou disparues, connues ou quelconques³⁹. Parmi celles-ci se retrouvent, Latif Yahia employé par le régime irakien pour doubler Uday Hussein, le fils de Saddam Hussein; Leila Khaled, militante palestinienne connue pour être la première femme à avoir détourné un avion en 1969; Choe Janggeun, un marin sud-coréen enlevé par des agents nord-coréens au large de la Corée du Sud, etc. C'est à partir de l'histoire, pour le moins tragique, de ces individus désignés par l'artiste de « Point Person » ou « Personne de référence » que s'élabore la reconstitution des lignées⁴⁰. Ainsi, au sein de la même entreprise sont regroupés des cas isolés qui s'ancrent dans diverses réalités sociales, n'ayant *a priori* aucun lien entre elles.

³⁸ Afin de faciliter la lecture, j'utiliserai l'abréviation *A Living Man Declared Dead*.

³⁹ Il existe très peu d'indication sur la manière dont Taryn Simon a choisi ces histoires. À ce sujet, j'ai repéré deux occurrences. Lors d'une entrevue avec Camille Hong Xin pour la revue *Art in America*, Taryn Simon explique que son choix repose sur la particularité de chaque cas. Le premier chapitre s'inspire d'une fiction, révèle l'artiste : « I read a fictional story about somebody who was dead on paper but actually alive. During research to if this existed, I was led to Uttar Pradesh in India » (Xin, 2012 : 1). Puis, à l'occasion d'un entretien avec Eleanor Heartney, elle affirme : « [d]ans la plupart des cas, tout débute dans l'imaginaire à partir de quelque chose que j'aurai[s] lu ou vu dans une fiction, avant que je me mette en quête de sa forme concrète dans la vie réelle » (Heartney, 2013: 43). À la lumière de ces deux extraits, il apparaît difficile de rendre compte du processus menant au choix des histoires. La démarche semble répondre à la particularité de chaque cas.

⁴⁰ Trois des dix-huit lignées font exception, de sorte qu'elles ne se fondent pas sur l'histoire personnelle d'un individu. Le chapitre VI réfère à l'introduction des lapins de garenne en Australie et de leur extermination scientifique. Le chapitre XV à une lignée familiale chinoise choisie par le *China's State Council Information Office* comme représentative de la Chine, alors que le chapitre XVII relate le cas des orphelins en Ukraine. J'y reviendrai ultérieurement afin d'en spécifier les particularités.

L'œuvre fut exposée pour la première fois à la Tate Modern de Londres au printemps 2012 ⁴¹. Le cas de Yadav, lequel donne le titre au projet, renvoie au premier des dix-huit *chapitres* ⁴² qui composent *A Living Man Declared Dead*. Chaque chapitre, consacré à une lignée et à son histoire, est conçu selon une architecture en trois panneaux (Figure 3.2). Le premier présente les portraits photographiques des membres ordonnés selon les liens de parenté par le sang. Cette section peut contenir plus de cent cinquante portraits organisés dans une grille et numérotés dans un ordre croissant suivant la séquence. Le second panneau contient trois types d'informations écrites. Tout d'abord, l'identification des membres en fonction de la numérotation : le nom, la date de naissance, l'occupation, le lieu de résidence ainsi que la raison de l'absence de certains membres, le cas échéant, y sont présentés. À cette liste suit un texte descriptif d'environ 300 mots qui expose le récit de la « Personne de référence » à partir duquel s'élabore chaque chapitre et enfin, les légendes se référant aux photographies du troisième panneau. Ce dernier panneau, qualifié par l'artiste de « footnote panel », renferme des clichés disposés selon un mode aléatoire, se rapportant à l'histoire et à son contexte.

Dans l'espace de la galerie, les chapitres sous la forme d'un triptyque sont détachés les uns des autres. Chaque chapitre possède son histoire, sa temporalité et son espace propres, offrant par le fait même une perspective non linéaire du monde. De chapitre en chapitre, le spectateur explore une variété de thématiques qui relèvent du contexte dans lequel vivent les personnes et qui est décrit dans le récit : la corruption bureaucratique en Inde, la guerre des clans au Brésil, la création de l'État d'Israël, le cas de la polygamie au Kenya, la situation des homosexuels sous le régime de Franco, la condition des orphelins en Ukraine, le massacre Srebrenica lors

⁴¹ La description de l'œuvre s'appuiera toutefois sur l'exposition tenue à l'été 2012 au Museum of Modern Art de New York.

⁴² Taryn Simon emploie ce vocable pour désigner chacune des sections dédiées à un cas en particulier. Ce terme qui renvoie communément à la division d'un ouvrage tend ici à évoquer que tous les chapitres, s'ils traitent d'un cas unique, sont liés par un thème plus large, en posant l'hypothèse qu'il s'agit de la condition humaine. Bien entendu, on y reviendra en détail dans les pages qui suivent.

de la guerre *Bosnie-Herzégovine*, etc. La mise en place du dispositif construit selon les mêmes principes pour chacun des chapitres laisse pressentir une certaine cohésion malgré la profusion thématique. Mais laquelle ? Qu'est-ce qui relie véritablement toutes ces histoires et ces personnages entre eux ? En quoi ces *singularités* deviennent un moyen de représenter le monde autrement et « d'interpréter son ordre et son désordre » (2009 : 396) ?

L'analyse qui suit propose de sonder les différentes procédures esthétiques et conceptuelles empruntées par Taryn Simon pour traiter ces réalités. De quelles façons l'artiste *fictionne* (met en fiction) l'histoire de ces personnes afin de conduire le regardeur d'une part, à une réflexion philosophique sur la thématique du destin et d'autre part, à soulever des interrogations autour des notions de trace et de vérité ? Simon élabore les portraits photographiques qui empruntent des qualités formelles de l'esthétique documentaire, ayant pour résultat une dépersonnalisation des portraits. On essaiera de cerner comment le portrait disposé à l'intérieur de la séquence, laquelle représente visuellement la généalogie, se constitue en trace. En fait, la suite généalogique induit une temporalité qui place les personnages au sein d'un processus de disparition, se traduisant par le mouvement de vie et de mort convoqué par la généalogie. La relation entre la mise en visibilité de la généalogie et l'élaboration du récit, celui-ci étayé par les images se trouvant dans le dernier panneau, outre de conduire au sujet du destin, participe à une interrogation des notions de traces, de vérité et de permanence qui sont généralement attribuées à l'archive. L'étude des opérations relatives au traitement de ces faits issus de la réalité et des effets qu'elles produisent sur le spectateur permettra de montrer comment ces événements singuliers que l'on pourrait qualifier à l'instar d'Arlette Farge, de peu d'importance, gagnent en signification.

3.1 Représenter la disparition

3.1.1 De la transparence à l'opacité : du portrait sans identité au portrait de mort-vivant

A Living Man Declared Dead réunit 922 portraits, se trouvant dans la première section de chacun des chapitres. Réalisés à l'aide d'un appareil numérique de haute résolution, tous ces portraits photographiques de format moyen répondent à des critères clairement définis et similaires qui résultent d'un contrôle des paramètres de la prise de vue. Dans *Revenant*, un texte publié dans le catalogue de l'exposition, Geoffrey Batchen en décrit le contexte de production :

An ivory backdrop was part of the basic equipment, along with three pieces of wood hinged together to slip over the camera case and thereby provide a seat for each subject. Another important piece of equipment was a sheet of plastic to be put on the floor, with the spots marked on it for the positions of the tripod, chair, lights and so on. Whenever possible, the portraits were shot indoors in a room with white ceiling at a standard height, allowing the same amount of light to be cast over each subject (Batchen, 2012 : 741).

La réalisation de ces conditions au moment de la prise de vue entraîne une standardisation des portraits tant sur le plan du contenu que de la composition esthétique. Assis sur un tabouret (de hauteur identique) devant un arrière-plan de couleur ivoire, les personnages aux visages impassibles fixent l'objectif (Figure 3.3). Les photos présentent un fond neutre, un éclairage uniforme, une clarté descriptive, un cadrage moyen et une vue frontale. Ces attributs généralement associés à la photographie documentaire concourent à exalter la transparence propre au médium (Lavoie, 1996). Du reste, à propos de son usage de la photographie, Simon soutient qu'elle : « [...] l'emploie comme un outil dans sa forme la plus pure : une machine à collecter » (Heartney et Simon, 2013 : 42). De cette utilisation de la photo découle un vocabulaire formel, lequel tend à rappeler les portraits photographiques à vocation scientifique ou documentaire (portrait d'identité, photographie criminelle et anthropologique, etc.) qui devaient et, dans le cas du portrait d'identité, doivent

encore respecter des protocoles bien établis lors de la prise de vue. Sans s'étendre sur ce sujet, il n'est pas vain de mentionner que la mise en place de protocoles photographiques à la fin du 19^e siècle visait avant tout à atteindre l'objectivité, celle-ci source de vérité. En limitant l'intervention du photographe, on croyait alors garantir l'authenticité du portrait (Maresca, 1998 : 88).

Toutefois, tel que le note Sylvain Maresca dans un article intitulé « Les apparences de la vérité ou les rêves d'objectivité du portrait photographique », la stricte application des principes méthodologiques :

[...] engendre ses propres déformations et surtout suscite une forme spécifique de conformation de l'expression individuelle aux exigences présumées du dispositif, une rétraction de l'air personnel, de l'intimité psychologique, pour laisser affleurer uniquement les caractéristiques physiques du visage. À force de vouloir imposer la vérité d'une photographie sans portrait, on en est arrivé pour ainsi dire à une photographie sans personne (Maresca, 1998 : 88).

L'effet de dépersonnalisation se manifeste dans les portraits de *A Living Man Declared Dead*. Aaron Schuman remarque avec raison que si les portraits évoquent les photographies d'identité, ils tendent tout autant à effacer la singularité des personnes : « [...] the images' "objectivity" so weighted that apart from the basic physical features and fashions of each subject, individual identity is practically erased » (Schuman, 2011: 11). L'exaltation de la transparence, tandis qu'elle valorise les traits du visage, la posture du corps, la disposition des mains, l'habillement, etc., ne révèle rien sur ces individus coupés de leur contexte naturel et captés en une sorte de non-lieu. Ainsi, Simon tend à mettre en évidence l'impossibilité de la photographie, et ce, malgré ses qualités indicielles et sa valeur descriptive, de saisir l'individualité et d'atteindre une quelconque vérité concernant les personnes représentées. Ce traitement de la photographie sied avec ce que constate Vincent Lavoie dans « Transparence et plasticité » au sujet des productions photographiques contemporaines, notamment celles de Lynne Cohen et de Thomas Ruff. Il écrit :

Ces productions réhabilitent l'objectivité communément attribuée à l'image photographique pour en questionner la valeur heuristique. Elles produisent une interrogation esthétique de l'objectivité photographique en renouant avec les règles et les procédures des pratiques auxiliaires (Lavoie, 1996 : 68).

Chez Simon, la supposée transparence de la fonction indicielle devient une forme d'opacité de la visibilité. L'artiste procède en quelque sorte à un contre-emploi de la fonction indicielle de la photographie en la rendant *opaque*; une procédure qui est d'ailleurs élaborée dans les autres séries photographiques.

Plus encore que de souligner l'anonymat engendré par l'« objectivité » des photographies, Schuman tout comme Batchen établissent un parallèle pertinent entre les portraiturés et des natures mortes : « these are still-lives more than portraits » (Schuman, 2011 : 10). Selon Batchen, cet aspect résulte précisément de l'image qui, exempte d'effets plastiques, exalte une transparence *opaque* (Batchen, 2011 : 751). Alors que l'identité des personnages reste insaisissable, le spectateur se heurte à l'opacité des images. Et, si cette opacité annule toute tentative de compréhension des personnages, elle initie, à l'inverse, une appréhension optimale de leur apparence, dont la pose figée et le regard inexpressif accentuent l'impression de se trouver face à des corps inanimés. Par ailleurs, la disposition des images en séquence, en exacerbant l'effet d'uniformité par la répétition d'images au même vocabulaire formel, concourt à atténuer, voire à noyer l'identité individuelle au profit de l'ensemble. Dans ces conditions, la personne représentée s'efface et se présente telle une représentation graphique déchargée d'expression.

3.1.2 La photographie comme trace : séquence photographique, généalogie et disparition des corps

Bien que les chapitres se déclinent différemment, tous mettent en scène une forme de disparition de l'individu, qu'il s'agisse de la mort physique, sociale ou spirituelle. L'ensemble de portraits qui représente visuellement une lignée généalogique sous-tend une conception qui peut être expliquée ainsi : « les vivants prennent la place des morts, faisant de nous tous, les vivants, des survivants; [...] l'idée de génération rappelle avec insistance que l'histoire est l'histoire des *mortels* » (Ricœur, 1985 : 209). Dans *A Living Man Declared Dead*, le mouvement incessant de vie et de mort constitutif de la suite généalogique induit une dimension temporelle, où le passé s'inscrit dans le présent de l'énonciation photographique en même temps d'engager une ouverture vers l'avenir. Dès lors, les portraits photographiques se constituent en traces dans la mesure où tous ces « survivants » — en référence à l'idée de Ricœur, on entend que si le survivant est celui qui prend la place d'un mort, il sera inévitablement celui dont un vivant prendra la place — le sont, parce qu'ils portent déjà en eux leur mort future. Dans le texte d'introduction au catalogue de l'exposition, Homi Bhabha souligne d'ailleurs les conditions temporelles qu'engendre la mise en visibilité de la filiation chez Simon : « the temporality of the bloodline is a continual looping of the past-in-present, while the future nests in the moment of shooting » (Bhabha, 2011 : 17). En ce sens, on pourrait avancer l'idée que l'œuvre montre moins ce qui a disparu, qu'elle archive ce qui est en train de disparaître.

Dans *A Living Man Declared Dead*, la photographie devient intimement liée à la mort et rejoint dans une certaine mesure les propos de Barthes dans *La chambre claire* au sujet de la correspondance entre la photographie et le théâtre ancien, lequel accordait une place importante au culte des Morts : « Si vivante qu'on s'efforce de la concevoir [...], la Photo est comme un théâtre primitif, comme un tableau vivant, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons la mort » (Barthes, 1980 : 56). L'impression de se trouver devant des *morts* fait écho au sort des personnages intégrés au sein de la composition visuelle figurant leur filiation

généalogique. Certes, la mort est évoquée par l'impression que les photos figurent des personnes dénudées de vie par le traitement « objectif » de l'image qui la rend opaque, mais c'est à travers la représentation photographique de la généalogie introduisant les sujets dans un mouvement de vie et de mort qu'elle s'actualise. Le portrait semble ici entretenir un rapport métonymique vis-à-vis de l'ensemble. Le corps inanimé des personnages évoque le processus de disparition irréversible qui s'inscrit au creux de tous ceux représentés au sein de la séquence.

3.1.3 Figurer l'absence pour imaginer l'environnement de l'individu

L'organisation séquentielle conjuguée à la répétition esthétique des images amènent le spectateur à percevoir ces portraits dans une perspective collective, à établir des rapprochements et à s'imaginer la nature de la relation entre les personnages. C'est en ce sens que Batchen précise : « The regularity of the arrangement and repetition of form suggests that these portraits should be perused as collective evidence rather than for signs of personal character » (Batchen, 2011: 739). À travers la séquence qui donne l'impression d'une grille scientifique (O'Hagan, 2011), on remarque alors les détails qui perturbent le rythme répétitif par un effet de contraste comme les images *vides* où seul un fond neutre est perceptible, exprimant l'absence de certains membres de la lignée. En certaines occasions, les *absences* s'avèrent plus révélatrices encore que les portraits eux-mêmes puisque la nature de l'absence, dévoilée par la légende, renseigne sur les contraintes – maladie, refus d'ordre religieux ou social, personne introuvable, accident, décès, etc. – qui ont empêché les gens de se présenter devant l'objectif, animant par le fait même l'imaginaire du spectateur en ce qui a trait à la relation de l'individu et de son environnement.

Si l'on se réfère au chapitre VII, la séquence est ponctuée par des images laissées *vides*, mais aussi par des restes humains, en l'occurrence des ossements photographiés (dents, reconstitution d'un squelette, etc.) et intégrés au sein de la

séquence de portraits (Figure 3.4). Ici, les débris humains se substituant aux individus dénotent non seulement l'absence, mais la disparition définitive des membres de la lignée : ceux-ci victimes du massacre de Srebrenica perpétré par des unités de l'Armée de la République serbe de Bosnie à l'endroit de 8000 Bosniaques en 1995. Les traces ne tendent pas ici à ranimer les personnes disparues sur un mode métonymique. La représentation photographique des traces, ni esthétisée ni sublimée, rappelle l'imagerie scientifique. Simon a choisi de capter ces restes en conservant à même les os d'un squelette, les étiquettes d'identification tandis que les dents sont captées sur une surface bleue près d'une règle qui en définit la mesure. L'artiste place ainsi le spectateur devant l'évidence de la mort.

Le chapitre XI, dédié à la descendance de Hans Frank, ministre et gouverneur général de la Pologne sous le Troisième Reich, présente quatre photographies de vêtement soigneusement plié (une chemise, un chandail, un veston et un cardigan) introduites à même la séquence pour signifier l'absence des quatre membres. Dans cette même section, une autre image se détache de l'ensemble, soit celle d'un individu photographié de dos. La pixellisation de l'image en a réduit sa définition au point de n'entrevoir qu'une silhouette floue, ce qui évoque les stratégies visuelles employées pour camoufler l'identité d'individus qui ne souhaitent pas être vus. Devant le nombre d'absents, le regardeur est amené à s'interroger sur la répercussion des actes commis par Hans Frank sur sa descendance. Suscitent-ils de la honte au point que les membres de cette lignée désirent se soustraire au regard et dissimuler leur identité? Tout compte fait, les absences éveillent les questionnements et participent à animer l'imaginaire de l'événement.

3.2 Mise en déroute de l'ordre généalogique

Qu'ils s'agissent des images *vides* qui parsèment la grande majorité des chapitres ou des exceptions mentionnées ci-dessus, la séquence déploie (sauf exception) un motif présence/absence souscrivant à l'ordre de la filiation par le sang bien que parfois cet ordre prédéterminé rencontre des failles. À ce stade, il convient de préciser que si le texte de présentation à l'entrée des salles d'exposition indique qu'il s'agit d'un projet consacré à la reconstitution de filiations, la nature du lien entre les personnages demeure tout de même indéchiffrable en raison de la complexité intrinsèque à la constitution d'une généalogie par le sang. De plus, certains chapitres dérogent à l'ordre imposé par la suite généalogique et de ce fait, déroutent les attentes perceptuelles du spectateur. Le chapitre XVII (Figure 3.5) est à ce titre exemplaire puisque les gens regroupés dans cette section sont tous jeunes, ce qui contrevient à l'essence d'une généalogie. En fait, la particularité de ce chapitre repose sur l'absence de filiation. Après la lecture des légendes et du récit, on apprend entre autres que ces enfants sont issus d'un orphelinat situé en Ukraine. L'ordonnancement des portraits s'articule sur la base de l'âge, du plus âgé (16 ans) au plus jeune (6 ans), correspondant à cet égard à l'idée de descendance.

Le chapitre VI surprend puisque l'animal remplace l'humain. Il s'agit de trois lignées de lapins tenus en captivité au Robert Wicks Pest Animal Research Centre. Ces animaux, gardés captifs, servent de cobayes pour tester la résistance d'un nouveau virus voué à l'extermination des lapins en Australie, dont l'absence de prédateurs naturels a engendré une surpopulation. Avec ce chapitre, l'artiste montre comment les circonstances externes peuvent modifier, voire anéantir des lignées entières et exterminer toute une histoire.

Au chapitre XIV, on remarque que les portraits de certains individus se répètent au sein de la séquence. En fait, il s'agit ici du cas de Ribal Btaddini qui se

présente comme la réincarnation de son arrière grand-père. Il représente donc le fils et le père de son père et le grand-père de ses frères. La croyance en la réincarnation des membres de la communauté religieuse druze dont cette lignée fait partie déstabilise le système élaboré par Simon. L'identité spirituelle rencontre l'identité biologique. Ce chapitre se démarque, car tous les individus sont voués à vivre éternellement et la mort physique se présente uniquement comme une étape vers une autre vie. C'est d'ailleurs l'artiste qui a mis un terme au schéma qui autrement se serait répété. Ici, Simon met en échec l'immutabilité de l'ordre imposé par la filiation biologique et montre la manière dont le contexte agit sur l'histoire des personnes.

3.3 La procédure du montage et la complexité de l'existence humaine

C'est bien à travers le rapport texte/image ou pour le dire plus justement, à travers *les rapports* texte/image, texte/texte et image/image qu'il devient possible d'interpréter l'histoire des lignées et de pénétrer d'un peu plus près l'univers des personnages. Or, c'est au moment de la lecture des légendes et du récit regroupés dans le deuxième panneau que la réalité des personnages s'exprime. Homi Bhabha, lui, dira : « It is here that the bloodline becomes flesh and blood » (Bhabha, 2011 : 17). Chaque légende, numérotée selon l'image correspondante, indique le nom complet, la date de naissance, l'occupation et le lieu de résidence de la personne : « Yadav, Shivdutt, ~ 75 (birth date unknown). Sugarcane, wheat and paddy farmer. Azamgarh, Uttar Pradesh, India ». Cette identification demeure néanmoins assez superficielle, car elle ne permet pas d'éclairer notre appréhension des personnages, si ce n'est que de désigner le lien qui les unit, soit l'hérédité génétique. Cependant, les légendes tout comme l'ensemble des portraits photographiques du premier panneau acquièrent une signification après la lecture du récit qui renseigne le regardeur sur l'histoire et le contexte de la « Personne de référence » (Figure 3.6). Dans un style que Aaron Schuman qualifie « of “non-fiction”, of “respectable journalism” » (Schuman, 2011 : 11), les textes au ton neutre dépourvu d'expression subjective s'élaborent

semblablement : présentation d'un cas en particulier (se rapportant dans la plupart des chapitres à la « Personne de référence ») à laquelle suit une description factuelle d'un phénomène lié au contexte de la personne.

Par exemple, le chapitre I expose l'histoire de Shivdutt Yadav, dont l'extrait en exergue est tiré : celui-ci découvre sa propre mort lors d'une visite au bureau local d'enregistrement foncier à Azamgarh dans l'État de l'Uttar Pradesh en Inde. Les terres agricoles héritées de son père appartiennent désormais à d'autres membres de la famille, ayant déclaré sa mort, celle de ses frères et de son cousin dans le but de s'approprier l'héritage. S'ensuit un bref exposé sur l'importance de la terre pour la survie des habitants de cette région et du problème de la corruption bureaucratique qui sévit dans les cas de transmission héréditaire des terres. Cette information témoigne du contexte des individus. En dernière instance, le texte explicite les conséquences relatives à l'événement, soit en soulignant les démarches entreprises par Yadav et les autres pour prouver, sans succès hélas, leur existence ainsi que les pertes engendrées par cette impossibilité. Chemin faisant, on constate que d'un côté, l'identité biologique de Yadav lui a valu l'héritage de son père, de l'autre, Yadav est victime de la corruption bureaucratique qui constitue, d'après le texte, une pratique courante. L'histoire de Yadav devient une tragédie à la différence d'un drame dans la mesure où ce qui lui arrive n'est pas de son ressort. Qu'il s'agisse du cas de Yadav ou des autres, Simon écarte toute conception déterministe en lien avec la filiation génétique, montrant plutôt que l'histoire d'un individu échappe à un ordre prédéterminé. Si Yadav n'avait pas reçu l'héritage, il serait encore en vie, mais la déclaration des membres de la famille de la mort de Yadav et des autres dans le but de s'arroger les terres n'aurait pas eu lieu si la corruption bureaucratique ne constituait pas une pratique courante.

Taryn Simon compose tous les récits de manière à décrire à la fois l'événement singulier et le contexte duquel il émerge, sans toutefois proposer une

interprétation, ce qui incite le spectateur à reconsidérer les images. La filiation, bien qu'immuable, est ici atteinte par les circonstances de la réalité, celles-ci imprévisibles. Les informations délivrées par l'écrit tendent en quelque sorte à combler l'absence de contexte des portraits photographiques. Si l'on revient aux légendes, on note alors que la date de naissance de tous les membres de la lignée demeure inconnue. Si ces personnes ne possèdent pas de certificat de naissance délivré par une instance officielle, on se demande dès lors comment ce fut possible de déclarer officiellement la mort de ceux qui ne possèdent pas de preuve de naissance.

Ceci étant dit, on comprend mieux pourquoi le cas de Yadav est éponyme du projet. Sa tragédie fait de lui un être à la fois mort et vivant et devient dans le contexte de l'œuvre, une figure archétypale. Tandis que la bureaucratie a procédé à l'anéantissement social de Yadav, faisant de lui un mort, son portrait photographique tend à prouver son existence physique. Une tension entre la vie et la mort émerge, laquelle traverse chaque personnage dans *A Living Man Declared Dead*. Au sein de la reconstitution photographique de la lignée, Yadav se trouve assujéti à l'ordre préétabli de la filiation en ce sens qu'il est voué à une disparition physique inéluctable. Si la photo atteste de son existence au moment de la prise de vue, elle participe, en regard de l'ensemble, à annoncer sa véritable mort, la seule certitude que l'on puisse d'ailleurs établir. À ce titre, une photographie incluse dans le dernier panneau nourrit l'imaginaire de la disparition en évoquant de manière métaphorique la mort de Yadav comme des autres membres de la lignée. La photo présente un corps mort ravagé par la lèpre flottant sur le Gange. La légende, en indiquant que le père de Yadav (celui qui logiquement précéderait le portrait de Yadav dans la séquence) fut incinéré sur le bord du fleuve et ses cendres répandues dans ce cours d'eau, invite le regardeur à s'imaginer de ce qu'il adviendra du corps des personnages.

De manière récurrente, les images réunies dans le « footnote panel » représentent des pièces d'archives qui renvoient au récit : objets personnels, papiers

officiels, coupures de journaux, lettres intimes, carte d'identité, etc. Dans le chapitre I, en plus de la photo décrite plus haut, on retrouve une lettre officielle qui statue la mort de Yadav, de ses frères et de son cousin tout en confirmant le transfert des terres aux autres membres de la famille. Puis, une deuxième rédigée par ces derniers qui demande à la cour une reconnaissance officielle de leur existence dans le but de recouvrer leur identité. Bien que le document soit écrit en hindi, les empreintes digitales et les photos d'identité des membres qui y sont apposées dotent le document d'une valeur d'attestation. Cela rejoint ce que constatait Ricoeur, à savoir que la fonction d'enseignement du document se serait substituée à une fonction d'attestation comme c'est le cas ici : « Ce rôle de garant constitue la preuve matérielle [...] de la relation qui est faite d'un cours d'événements. Si l'histoire est un récit vrai, écrivait-il, les documents constituent son ultime moyen de preuve » (Ricoeur, 1985 : 213-214). De prime abord, rien ne prouve que le récit soit vrai même si le ton objectif insuffle une véridicité à la narration, c'est la présence des photographies d'archives qui viennent étayer le récit. C'est d'ailleurs ce que rapporte Bhabha :

In relation to the narrative text, the footnote photographs reference events and objects mentioned in the story, and lend them some evidentiary proof. However, their randomness contests the linearity of the prose, and opens it up to further interpretation and interrogation (Bhabha, 2011 : 19).

Comme autant de bribes liées au récit, ces photos réfèrent aux circonstances particulières décrites dans la narration et qui proviennent de l'environnement des personnages. L'artiste procède à une recontextualisation des documents d'archives en les introduisant au sein du dispositif. Ces artéfacts ne sont pas repris tels quels. Or, « Par le fait de recopier, transcrire ou photographier ces objets » (de Certeau, 1975 : 84), Taryn Simon change leur statut. Ils deviennent des photographies qui participent à composer la visibilité du récit, à imaginer une histoire qui dépasse ce qui a été raconté et en ce sens, elles participent de la fiction. Ici, la disposition aléatoire des

clichés tranche avec la linéarité du récit certes, mais aussi avec les portraits qui se succèdent méthodiquement pour représenter l'ordre imposé par la généalogie. L'arrangement des images du troisième panneau semble résulter d'un processus hasardeux qui correspond aux imprévus de la vie issus du contexte et qui s'oppose à la dimension prédéterminée de l'identité biologique.

3.4 L'œuvre comme archive de la disparition

À l'instar de Geoffrey Batchen et d'Alison Green, il semble possible de situer ce projet dans la généalogie des pratiques artistiques de l'archive qui émergent à la fin des années 1990 (Foster, 2004). Selon Foster dans *An Archival Impulse*, les « artistes de l'archive » (*archival artists*), entre autres Renée Green, Tacita Dean, Thomas Hirschhorn, Thus Dean, Walid Raad et The Atlas Group, travaillent à partir d'archives ou encore les fabriquent, restituant de « l'information historique ignorée ou perdue afin de créer des savoirs alternatifs ou une contre-mémoire » (Foster, 2004 : 4). Avec *A Living Man Declared Dead*, Taryn Simon propose de penser ces histoires à travers l'agencement de la photographie et du texte. Bien que la réalisation du projet s'appuie sur différents types de traces : témoignages, objets et documents d'archives provenant d'individus, d'organisations publiques et privées ou de gouvernements (Simon, 2011 : 773), le recours aux témoignages de même qu'aux documents vise à reconstituer la généalogie, composer les légendes ainsi que le récit sous la forme textuelle. L'artiste ne procède pas ici à une réappropriation des archives, elles suggèrent plutôt d'en créer. L'usage du support photographique comme document et en tant qu'« image-preuve » (Didi-Huberman, 2003 : 116), l'élaboration des récits empreints d'objectivité, le rapport de codépendance entre l'image et les informations textuelles, la composition fragmentaire du dispositif et la mise en présentation sous forme installative, constituent des stratégies qui laissent pressentir l'œuvre à la manière d'une archive, où s'imbriquent le fictionnel et le

factuel. Mais, en plaçant le spectateur devant ce mouvement de vie et de mort irréductible à toute existence, l'œuvre se constitue en une archive de la disparition. Ce faisant, Simon remet ici en question la fonction d'autorité de l'archive comme source de vérité totale autant que sa valeur de permanence.

Le dispositif élaboré par Simon ouvre à une appréhension des histoires selon des conditions de perception identiques : celui de l'identité biologique représentée par la séquence des portraits du premier panneau et celui des phénomènes (religieux, politiques, scientifiques, sociaux, etc.) issus d'un contexte en particulier, lesquels sont décrits dans le récit et évoqués dans les clichés qui composent le troisième panneau. L'œuvre met à jour l'articulation complexe entre ce qu'on ne peut changer (l'identité biologique) et ce sur quoi on peut tenter d'agir. Ce faisant, les dix-huit chapitres soulèvent des questions se rapportant au thème du destin et de la condition humaine : dans quelle mesure l'identité biologique affecte-t-elle les événements qui surviennent dans la vie des individus ? Et qu'en est-il des circonstances liées à un contexte en particulier sur l'identité de même que sur l'histoire personnelle ? Quelle incidence l'histoire d'un individu a-t-elle sur la vie de ses successeurs ?

Dans *A Living Man Declared Dead*, un rapport de codépendance se tisse entre le texte et l'image, puisque ni l'un ni l'autre ne peuvent faire sens pris séparément. Au sujet du travail photographique de Simon, le photographe Clifford Ross, citée par Dijkstra, pose une affirmation qui sied avec l'expérience à laquelle nous convie l'artiste : « Her approach is deadpan, her effect operatic » (Dijkstra, 2011 : 170). De fait, autant le texte que l'image chez Simon présente une opacité qui renvoie le regardeur à chercher un sens en établissant des rapports entre les différentes composantes : il observe un portrait, lit une légende, regarde une autre image, retourne au portrait, etc. Le spectateur est convié à explorer des histoires qui mettent diversement en scène la complexité de l'existence humaine. Si le choix du même dispositif peut sembler placer toutes ces histoires sur un pied d'égalité, ce n'est pas au

niveau du contenu tel que l'entend Raimar Stange : « Unfortunately this cynical comparison of the murder of men and the hunting of animals strips the content of Simon's concept of any real seriousness. Or might she have done this to turn our attention to the formal structure of her work ? » (Stange, 2012 : 132). En fait, comme le suggère Robert Knight, *A Living Man Declared Dead* « creates a sort of global equivalence, suggesting that no one genealogy is more important than any other. Instead, each genealogy is made up layer upon layer of complexity and is unique » (Knight, 2012 : 26). Le dispositif engendre des conditions de perception identiques qui dénotent, moins une mise à plat dénudée de sens qu'une égalité du regard, c'est-à-dire une manière de *percevoir* ces cas singuliers en considérant l'articulation des variables ayant une incidence sur la vie de tout être vivant.

Arlette Farge écrit « qu'il n'y a pas d'histoire sans reconnaissance de ce qui fait désordre, énigme, écart, irrégularité, silence ou murmure, discorde entre les choses et les faits, les êtres et les situations sociales ou politiques » (Farge, 2002 : 3). Force est de constater qu'à travers ces récits intimes, Simon explore un ensemble de phénomènes et de situations qui relèvent de l'histoire du 21^e siècle. Ainsi, la série réhabilite le fait singulier en proposant de penser son interrelation à l'événement historique par la mise en fiction. Comme l'écrit Jacques Rancière « le réel doit être fictionné pour être pensé » (Rancière, 2000 : 61). Non seulement Taryn Simon reconnaît ce qui fait désordre, en l'occurrence, entre ces individus et la société qui les contient, mais amène à penser ce désordre à travers un dispositif dont les composantes visuelles et textuelles s'agencent à la manière d'un montage. Comme le propose Georges Didi-Huberman dans ce passage :

Le montage ne vaut que lorsqu'il ne se hâte pas trop de conclure ou de reclore: lorsqu'il ouvre et complexifie notre appréhension de l'histoire, non lorsqu'il la schématise abusivement. Lorsqu'il nous donne accès aux singularités du temps et, donc, à son essentielle multiplicité (Didi-Huberman, 2003: 152).

Or, chez Simon, le montage, au contraire de conduire à une interprétation totalisante ou téléologique des histoires, engage une multiplicité de sens par le jeu infini de rapprochements, de renvois et d'écarts (Bhabha, 2012 : 15). Ceci a pour effet de dévoiler les tensions qui sous-tendent l'existence des personnes comme le rapporte Homi Bhabha : « Simon's case studies are meditations on the touching of opposites – order and disorder, civility and barbarism, violence and aspiration – in the inscription of the human condition » (Bhabha, 2012: 17). N'adhérant ni à une conception déterministe de l'existence ni à celle d'une liberté absolue, l'artiste propose plutôt, par la mise en confrontation entre l'immuabilité de la filiation et le chaos de la réalité, de questionner la complexité des rapports entre ce qui relève du choix, du hasard et de la certitude (Batchen, 2012 : 743). *A Living Man Declared Dead* soulève des questionnements d'ordre philosophique lié au destin, à la vie, à la mort et à la liberté. S'il y a chez l'artiste une volonté de donner une visibilité à des événements singuliers, cela vise moins à rétablir un passé unique⁴³, que d'en problématiser les conditions d'émergence et les conséquences. Alors que l'œuvre n'offre aucun sens figé, elle reflète l'amalgame complexe et insaisissable qui définit l'existence humaine. L'unique certitude qui soit pour tous les individus : la mort et une histoire qui échappe à la vérité, car prédestinée, par l'acte même de sa reconstitution, à la fiction.

⁴³ Les événements traités ne sont pas tous révolus, mais leur mise en visibilité par l'œuvre les inscrit déjà dans un passé.

CONCLUSION

LA PHOTOGRAPHIE, L'ÉCRIT : REJOUER LES RAPPORTS ENTRE LE VISIBLE ET L'INVISIBLE

Les images de Bresson, ce ne sont pas un âne, deux enfants et un adulte; pas non plus seulement la technique du cadre rapproché et les mouvements de caméra ou fondus enchaînés qui l'élargissent. Ce sont des opérations qui lient et disjoignent le visible et sa signification ou la parole et son effet, qui produisent et déroutent des attentes.

Jacques Rancière
Le destin des images

Au terme de cette exploration analytique des séries *The Innocents* (2003), *An American Index* (2007) et *A Living Man Declared Dead* (2011), dont l'ambition était d'éclairer une pratique photographique exemplaire de la confluence entre l'art et le domaine de l'information depuis la fin des années 1990, il s'avère maintenant essentiel de reconsidérer les stratégies développées dans les trois œuvres et de démontrer comment celles-ci entrent en résonance. Ainsi donc, il sera possible de cerner les modalités par lesquelles le travail de Taryn Simon produit de nouvelles visibilités et renouvelle l'appréhension de réalités issues de l'histoire contemporaine ou de l'actualité événementielle en interrogeant les régimes de vérité de l'image photographique. Mais avant, il convient de revisiter les trois analyses qui ont structuré le parcours de ce mémoire.

L'étude de la série *The Innocents* a permis de rendre compte des diverses stratégies empruntées par l'artiste pour nous convier à imaginer, à *découvrir* et à éprouver l'injustice vécue par les innocents. Si pour concevoir son projet Simon s'inspire d'un sujet traité (l'erreur judiciaire) lors d'une commande journalistique pour le *New York Times Magazine*, elle s'en écarte pour explorer le cas d'erreurs judiciaires

reposant sur des témoignages oculaires erronés, où l'usage du visuel fut déterminant. Cette particularité est significative quant à la proposition de l'artiste, car elle dénote un souci du *voir* et de la relation entre vérité et image. Le bref survol historique de l'emploi de la photo dans le contexte judiciaire a permis de cerner un paradoxe qui sous-tend l'imagerie policière: la mise en place d'un ensemble de procédures visant à construire l'idée d'une vision objective du monde. En étudiant les qualités formelles des portraits photographiques élaborés par l'artiste, la mise en présentation de l'œuvre et le contexte de production, il a été possible de constater un renversement des procédures exploitées par l'imagerie policière. Simon procède à une rupture entre la vérité et la soi-disant objectivité du médium en élaborant des images qui répondent à des modalités de la fiction. Ici, la vérité de la photographie s'élabore à travers la fabrication de l'image et l'expérience qu'elle instaure. Ce renversement décharge l'image de sa fonction accusatrice en offrant à ces personnes une visibilité qui tend à rétablir leur identité et puis, symboliquement, leur innocence.

Avec *An American Index*, l'artiste nous invite à considérer ce qu'on ne connaît pas de la nation américaine, sa dimension cachée. En s'intéressant d'abord au contexte de production et de diffusion des médias après le 11 septembre aux États-Unis, il a été possible de montrer en quoi la création de l'œuvre se pose comme un *acte de résistance* vis-à-vis de l'hégémonisme et du monolithisme du discours médiatique à cette époque. La série photographique impulse une reconfiguration de l'imaginaire des États-Unis en marge des conceptions triomphantes de l'Amérique. L'étude des images sur le plan formel et iconographique a notamment révélé la mise en échec de la fonction indicielle généralement attribuée au médium. La qualité énigmatique de l'image redouble la dimension secrète des sujets. L'impossibilité de l'image à dévoiler une vérité unique vient ici affirmer sa complexité tout autant que l'importance de son contexte. Ainsi se profile une interrogation sur la manière dont s'élabore notre connaissance du monde (par l'image et l'écrit). *An American Index* introduit un régime de croyance qui met à mal le régime d'« objectivité mécanique »

qui se caractérise par l'absence d'intervention. Chez Simon, vérité et beauté s'unissent pour nous amener à reconnaître la valeur heuristique de la photographie et c'est en regard de cela que l'œuvre participe du régime de « vérité d'après nature » en place jusqu'à la fin du 19^e siècle.

L'analyse du projet *A Living Man Declared Dead*, présentant la reconstitution de dix-huit lignées fondées sur des histoires singulières, a permis d'explorer les liens entre la photographie, la vérité et l'archive. D'abord, la description détaillée des portraits a mis en évidence l'effet de dépersonnalisation, voire d'inertie, engendré d'un côté par la mobilisation d'un ensemble d'attributs communément associés aux portraits scientifiques et de l'autre, par la mise en place des portraits au sein de la séquence photographique qui représente visuellement la généalogie. En considérant la temporalité propre à la généalogie qui repose sur un mouvement incessant de vie et de mort, à savoir de l'inscription du passé dans un présent qui porte le futur, on a pointé comment les photos se constituent en trace dans la mesure où la mort imprègne les personnages. L'œuvre active la disparition, montre ce qui est en train de disparaître, remettant en question la valeur de permanence liée à l'archive. Force a été de constater la complexité de l'œuvre en raison des nombreux rapports qu'elle suggère et à l'attention soutenue qu'elle exige du spectateur. L'élaboration de chaque chapitre en trois panneaux, à l'intérieur desquelles cohabitent plusieurs éléments visuels et textuels, ouvre à une multiplicité d'interprétations possibles. Cette complexité formelle reflète la complexité de la thématique, soit celle des contingences de l'existence humaine. Selon cette optique, *A Living Man Declared Dead* propose de réfléchir l'histoire individuelle en lien avec l'environnement dans une conception de désordre et d'instabilité, ayant pour conséquence d'écarter l'idée d'une interprétation figée de l'histoire.

L'oeuvre de Taryn Simon s'émaille de contrastes, d'écarts bien orchestrés entre le visible et l'invisible. Dire de l'artiste qu'elle fait apparaître des mondes par-delà l'espace visuel de l'image, c'est affirmer que l'important réside dans ce qui échappe au regard. Il serait juste d'avancer que c'est à travers la relation entre le texte et l'image qu'émerge le sens, impossible à figurer. D'abord, comment définir le traitement photographique chez Simon? De l'hyperréalisme avec *An American Index* au « style documentaire » dans les séries *The Innocents* et *A Living Man Declared Dead*, son travail exploite divers modes du réalisme comme le souligne Homi Bhabha : « The visual anchor of realism is an epistemological process of *making visible* or *bringing to light an object* » (2011 : 9). L'artiste compose des mises en scène photographiques, dont les qualités formelles réfèrent principalement à une esthétique documentaire : recours au grand format, clarté descriptive, distance objective, frontalité, isolement du sujet, lumière étale, travail de la pose, emploi de la série. Toutefois, ces photographies restent muettes et ne révèlent rien ni sur le contenu représenté ni sur le thème. C'est en ce sens que maints théoriciens affirment des images élaborées par Simon qu'elles procèdent d'une *transparence opaque*. Devant les portraits des innocents, comment déceler la nature du décor dans lequel ils ont été photographiés, ces lieux intimement liés à leur tragédie. Face à l'opacité de l'image, à l'impossibilité donc d'en soutirer un sens, une distance se creuse entre le spectateur et le contenu de l'image. Cette distance doit être comprise comme une condition de possibilité de l'apparaître. Lorsqu'on observe les portraits de la série *A Living Man Declared Dead*, les personnages semblent exempts de vie, figés et la répétition des images leur confère une valeur quelconque. Aucun moyen de connaître leur identité, l'endroit duquel ils proviennent ou la tragédie qu'ils ont vécue. Cette posture particulière du regardeur confronté à l'absence le prédispose à une certaine réception après la lecture des légendes : celui de voir quelque chose qui le dépasse ou encore, le surprend. Avec *An American Index*, l'opacité de l'image redouble celle du référent, car les photographies représentent des *espaces* inaccessibles ou méconnus

par le grand public. Ici, l'image suscite la curiosité du spectateur qui tente de deviner ce qui est représenté sans pour autant y parvenir. L'imaginaire du spectateur est alors mobilisée par l'énigme.

Chez Simon, l'écrit, répondant aux exigences de l'écriture journalistique, devient un moyen de dévoiler les procédés de composition de l'image photographique – pensons ici aux mises en scène de la série *The Innocents* – et de mettre à jour son illisibilité. L'artiste met en échec l'idée d'une vérité photographique qui proviendrait de la correspondance entre ce que l'on voit et l'idée d'un ordre visuel, dictant une interprétation fondée sur l'objectivité de la photographie. Du même coup, cette stratégie incite le spectateur à se questionner vis-à-vis son propre processus d'interprétation ainsi qu'à interroger les principes qui fondent son conditionnement. Avec *The Innocents*, le spectateur expérimente la faillibilité de son regard et par conséquent, se trouve confronté à l'erreur qui fut à l'origine de la tragédie des innocents. Il en découle un sentiment de culpabilité, mais l'expérience de l'erreur prédispose aussi un regard empathique. En ce sens, il aurait été intéressant d'approfondir les liens entre l'esthétique relationnelle telle que développée par Nicolas Bourriaud et le « journalisme esthétique » pour montrer comment s'instaure la part active du spectateur permettant de questionner la vérité photographique, de restaurer une croyance en l'image, voire même d'éveiller l'empathie. Le travail de Simon se situe à l'opposé de la pratique photojournalistique. Car, le rapport texte/image tel qu'on le retrouve dans les médias induit une interprétation prédéterminée en regard de la nouvelle, réduisant par conséquent l'activité du spectateur.

Il n'est pas question pour les artistes de ce mouvement de réfuter la vérité de l'image, mais de proposer une alternative en déjouant la relation vérité/photo. Simon propose de penser la vérité de l'image à l'aune de son « inobjectivité », c'est-à-dire de sa fiction, allant de ce fait à l'encontre de ce qui est proposé par le

photojournalisme. La production artistique de l'artiste trouve une portée critique, bien qu'implicite, à partir de la posture autoréflexive, laquelle stimule le regardeur à remettre en question ses habitudes de perception. *An American Index* déroute dans le mesure où le spectateur est amené à considérer ce qu'il ne voit pas du monde, ce qui se soustrait à son regard, à sa connaissance et qui, inévitablement, fonde sa conception du réel. Il importe de mentionner que la mise en espace des œuvres assurée par l'artiste instaure des conditions perceptuelles qui favorisent cette désorientation interprétative. La grande dimension des épreuves des séries *The Innocents* et *An American Index* encourage la mise en valeur de l'image au profit de l'écrit. Ainsi, le spectateur saisit tout d'abord l'espace visuel avant d'explorer l'espace textuel, ce qui n'est pas sans incidence sur son processus d'interprétation. Il en va de même avec *A Living Man Declared Dead* par la disposition des panneaux qui convie le spectateur à se mouvoir de gauche à droite et à y explorer la séquence de portraits en premier lieu. Ainsi sollicité par le dispositif, le corps s'ouvre à une rencontre avec l'œuvre dans un esprit de découverte qui, d'ailleurs, lui demande un temps pour explorer les associations possibles et enfin, vivre une expérience.

Le sens s'affirme *par* et *dans* l'imperceptible étendue qu'introduit l'agencement de la photographie et de l'écrit. Force est de constater que le texte, considéré séparément, est tout aussi indéchiffrable quant à la thématique. Si les informations délivrées par la légende participent à fournir des indications primordiales au sujet du contenu de l'image, elles n'assignent aucune signification à l'œuvre. Comme l'énonce Jacques Rancière à propos des œuvres de Raymond Depardon et que l'on peut reprendre pour Simon : « L'incomplétude de la parole double celle de l'image ». Or, c'est précisément de cette incomplétude et d'une forme de résistance du texte et de l'image à produire du sens, que l'invisible s'étoffe d'une signification, d'une expression. C'est alors que les images acquièrent une valeur politique et sociale. Dans « Beyond Photography », Homi Bhabha met en évidence cette caractéristique :

Image and text, develop their conjoined meanings because they are both articulated through that virtual, contradictory space that opens up in-between the fading of photography and the emergence of the written text. This is the space of displacement where opposites touch (Bhabha, 2011 : 11).

Pour l'auteur, l'espace interstitiel devient le lieu d'un déplacement, d'un processus à partir duquel se dévoile un devenir *autre* à la fois de l'image et du texte. Ceci peut se traduire par le fait que le rapport texte/image tend à induire un déplacement d'une fonction à une autre. Par exemple, avec *The Innocents*, l'image prend une fonction émancipatrice. Alors que le rôle de l'image fut déterminant dans la « mise en invisibilité » des individus, Simon utilise le même support pour leur restituer une visibilité. Il s'y produit donc quelque chose d'essentiel à la réalisation de l'œuvre, aux possibles récits qu'elle suggère. Il en est de même avec *An American Index* : l'image retrouve une fonction heuristique, où peuvent s'allier vérité et beauté dans la même entreprise d'investigation. Simon confère une visibilité à des sujets qui se définissent par une forme d'invisibilité afin de nous laisser entrevoir un nouvel imaginaire des États-Unis. Avec la série *A Living Man Declared Dead*, la fonction documentaire se substitue à la fonction d'attestation pour les clichés du « footnote panel », ayant entre autres pour fonction d'étayer le récit.

Bien que Taryn Simon incarne une figure de l'artiste en journaliste par sa démarche qui emprunte un ensemble de protocoles du journalisme d'enquête – travail de recherche et de terrain rigoureux, nombreuses collaborations avec des experts, voire des associations comme ce fut le cas avec l'organisme *The Innocence Project* – son œuvre procède à une interrogation, sensible et intellectuelle, des régimes de vérité de l'image photographique. Partant, l'interrogation participe à formuler des nouvelles façons de rendre visible, à produire d'autres savoirs et en cela questionner la production et la réception de l'information visuelle et textuelle. D'un point de vue philosophique, la question de la réalité aurait permis, dans le cadre d'un travail plus

long, d'interroger les différentes approches mobilisées aujourd'hui pour concevoir le réel et de comparer le photojournalisme, le journalisme et le « journalisme esthétique » dans leurs rapports à l'esthétique.

De plus, il aurait été pertinent d'explorer plus avant les enjeux soulevés par l'œuvre de Simon quant aux traversées entre l'esthétique et le journalisme. Enfin, nombre de questions ont défilé au gré des découvertes qu'aura impliqué ce mémoire. La manière dont l'art restaure notre croyance en les images par l'attribution d'un rôle actif au spectateur et encore, le renouvellement du lien entre le spectateur et le visible par le réinvestissement des enjeux relatifs aux propriétés testimoniales de l'image. Les modalités par lesquelles la disparition, l'invisibilité, caractéristique de notre époque, renouvelle les modes de l'apparaître.

Il y avait trop de
choses à comprendre et en fin
de compte juste une.

Don Delillo
Body Art

Les sentiments, les idées
façonnent ce qu'on a sous les
yeux. Cézanne voulait le monde
nu, mais le monde n'est jamais
nu. Dans mon œuvre, ajouta-t-il,
je veux susciter le doute, il se
tut et sourit. Parce que c'est la
seule chose dont nous soyons
sûrs.

Siri Hustvedt
Tout ce que j'aimais

ANNEXE



Figure 1.1 Vue de la série *The Innocents*. Exposition « Taryn Simon : Photographs & Texts » au Milwaukee Art Museum, 2012



Figure 1.2 Simon, Taryn, 2002, *Troy Webb*, épreuve photographique chromogène, 121,9 x 152,4 cm

Troy Webb

Scene of the crime, The Pines, Virginia Beach, Virginia
Served 7 years of a 47-year sentence for Kidnapping, Rape and Robbery, 2002

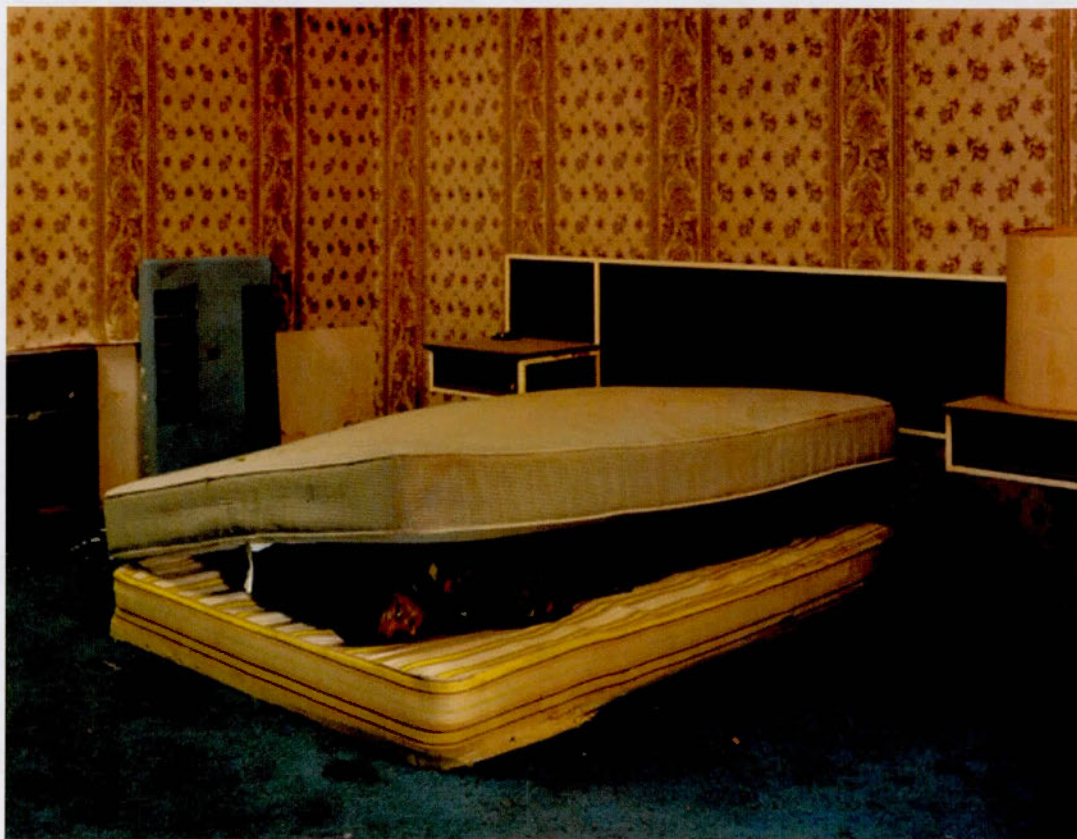


Figure 1.3 Simon, Taryn, 2002, *Larry Mayes*, épreuve photographique chromogène, 121,9 x 152,4 cm

Larry Mayes

Scene of arrest, The Royal Inn, Gary, Indiana

Police found Mayes hiding beneath a mattress in this room

Served 18.5 years of an 80-year sentence for Rape, Robbery, and Unlawful Deviate Conduct

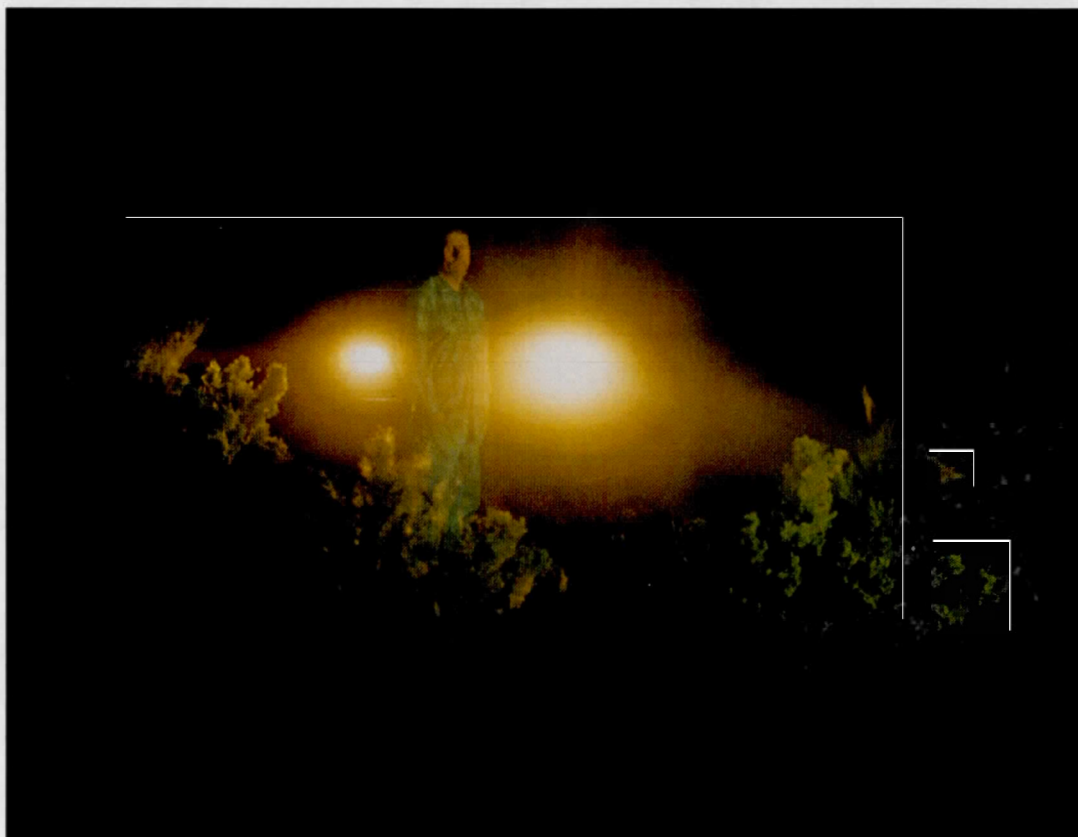


Figure 1.4 Simon, Taryn, 2002, Charles Irvin Fain, épreuve photographique chromogène, 121,9 x 152,4 cm

Charles Irvin Fain

Scene of the crime, the snake River, Melba, Idaho
Served 18 years of a death sentence for Kidnapping, Rape and murder



Figure 1.5 Couverture de l'ouvrage *The Innocents*, New York : Umbrage Editions, 2003, 104 p.



Figure 2.1 Vue de la série *An Americana Index of the Hidden and the Unifamiliar* au Milwaukee Art Museum, 2012



Figure 2.2 Simon, Taryn, 2007, *épreuve photographique chromogène*, 94, 6 x 113 cm

Infectious Medical Waste Treatment Center Sanitec Industries Inc.
Sun Valley, California

*Shredded, microwaved, disinfected medical waste awaits transfer from Sanitec Industries Inc. to the
Simi Valley Landfill.*

The U.S. produces between 600,000 and one million tons of medical waste each year. 15 percent of this waste poses a potentially hazardous threat to the public. To guard against the spread of infectious disease and to limit waste, hospitals and clinics incinerate several tons of infectious waste annually. The Clean Air Act of 1990 established baseline emission guidelines to reduce air pollutants, but left it up to individual states to carry out regulatory action.

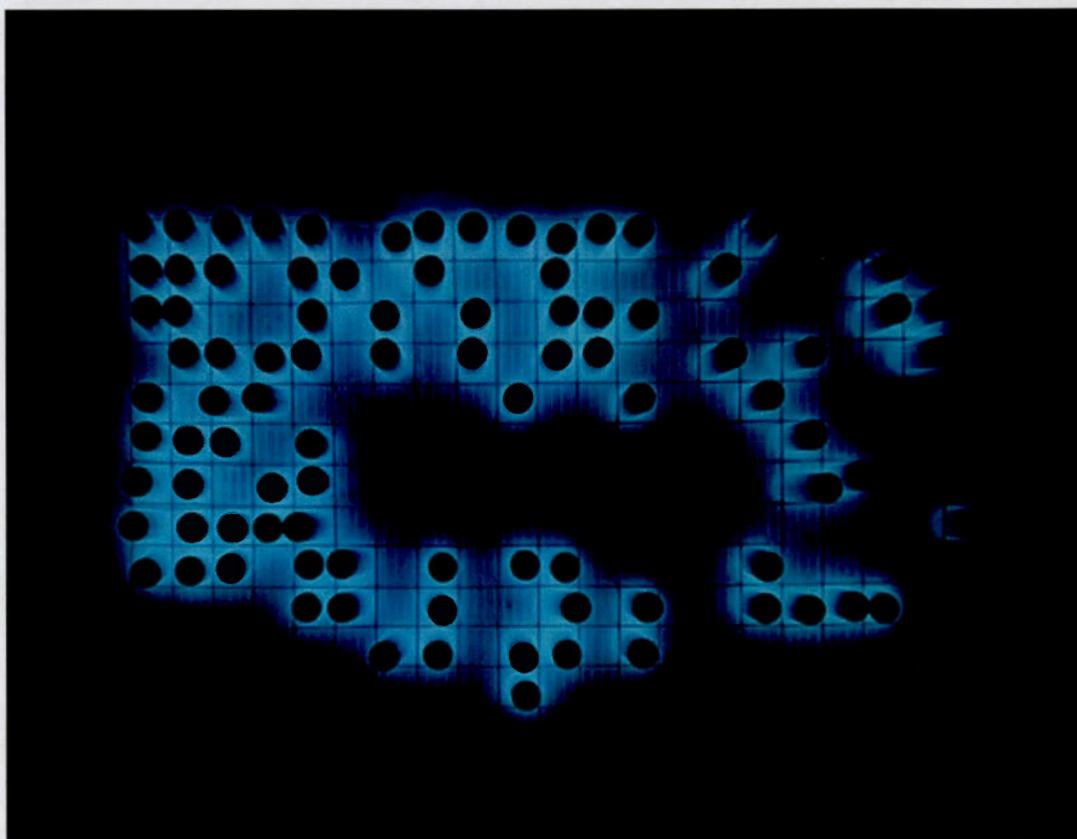


Figure 2.3 Simon, Taryn, épreuve photographique chromogène, 94, 6 x 113 cm

Nuclear Waste Encapsulation and Storage Facility
Cherenkov Radiation, Hanford Site, U.S. Department of Energy
Southeastern Washington State

Submerged in a pool of water at Hanford Site are 1,936 stainless-steel nuclear-waste capsules containing cesium and strontium. Combined, they contain over 120 million curies of radioactivity. It is estimated to be the most curies under one roof in the United States. The blue glow is created by the Cherenkov Effect which describes the electromagnetic radiation emitted when a charged particle, giving off energy, moves faster than light through a transparent medium. The temperatures of the capsules are as high as 330 degrees Fahrenheit. The pool of water serves as a shield against radiation; a human standing one foot from an unshielded capsule would receive a lethal dose of radiation in less than 10 seconds. Hanford is among the most contaminated sites in the United States.



Figure 2.4 Simon, Taryn, 2007, épreuve photographique chromogène, 94, 6 x 113 cm

(L to R) Youth Director, recruiter and Kleagle (age 18); Klansman (age 19);
David De Hart, Imperial Knighthawk;
and the Reverend Gordon Young, Imperial Wizard
preparing to visit the local mall to pass out flyers.

The World Knights of the Ku Klux Klan (KKK) is a Maryland based, selfproclaimed, neo-Nazi organization committed to recruiting youths to further the KKK movement. They advocate 10 Steps to a Better America which are: 1. Stop Immigration 2. End Free Trade 3. End White Discrimination 4. Stop Interracial Marriage 5. Stop Foreign Aid 6. Stop Homosexuality 7. Stronger Law & Order 8. Support Small Business 9. Defend Gun Rights 10. Live by the 14 Words: "We must secure the existence of our race and a future for our white children." Their motto is, "Be a man, join the Klan." The original KKK was founded by veterans of the Confederate Army in an effort to thwart Reconstruction efforts. Membership suffered in 1871 with Congress' adoption of the Ku Klux Klan Act, making it legal to prosecute practitioners. In 1915 what is known as the second KKK formed. In addition to cross burnings and lynchings to terrorize and fatally torture African Americans, it preached anti-Semitism, anti-Catholicism, and nativism.

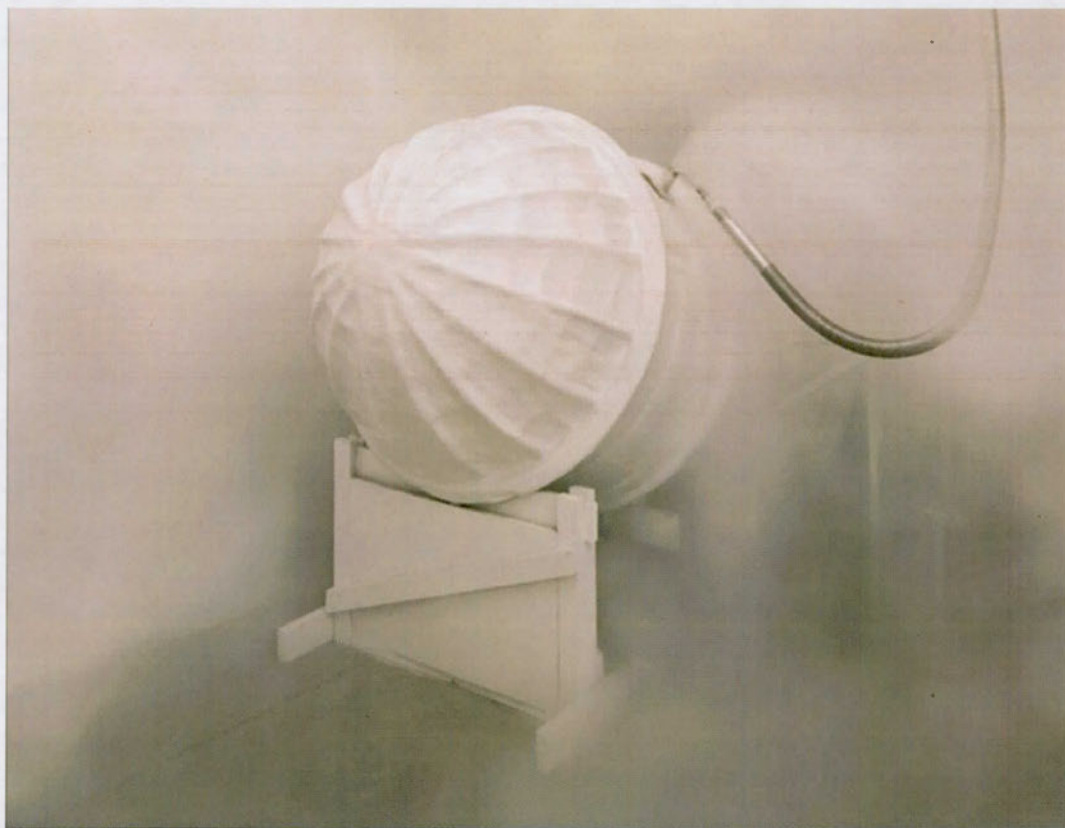


Figure 2.5 Simon, Taryn, 2007, épreuve photographique chromogène, 94, 6 x 113 cm

Cryopreservation Unit
Cryonics Institute
Clinton Township, Michigan

This cryopreservation unit holds the bodies of Rhea and Elaine Ettinger, the mother and first wife of cryonics pioneer, Robert Ettinger. Robert, author of *The Prospect of Immortality* and *Man into Superman* is still alive.

The Cryonics Institute offers cryostasis (freezing) services for individuals and pets upon death. Cryostasis is practiced with the hope that lives will ultimately be extended through future developments in science, technology, and medicine. When, and if, these developments occur, Institute members hope to awake to an extended life in good health, free from disease or the aging process. Cryostasis must begin immediately upon legal death. A person or pet is infused with ice-preventive substances and quickly cooled to a temperature where physical decay virtually stops. The Cryonics Institute charges \$28,000 for cryostasis if it is planned well in advance of legal death and \$35,000 on shorter notice.



Figure 3.1 Vue de la série *A Living Man Declared Dead and Other Chapters I-XVIII* au Museum of Modern Art de New York, MOMA, 2012

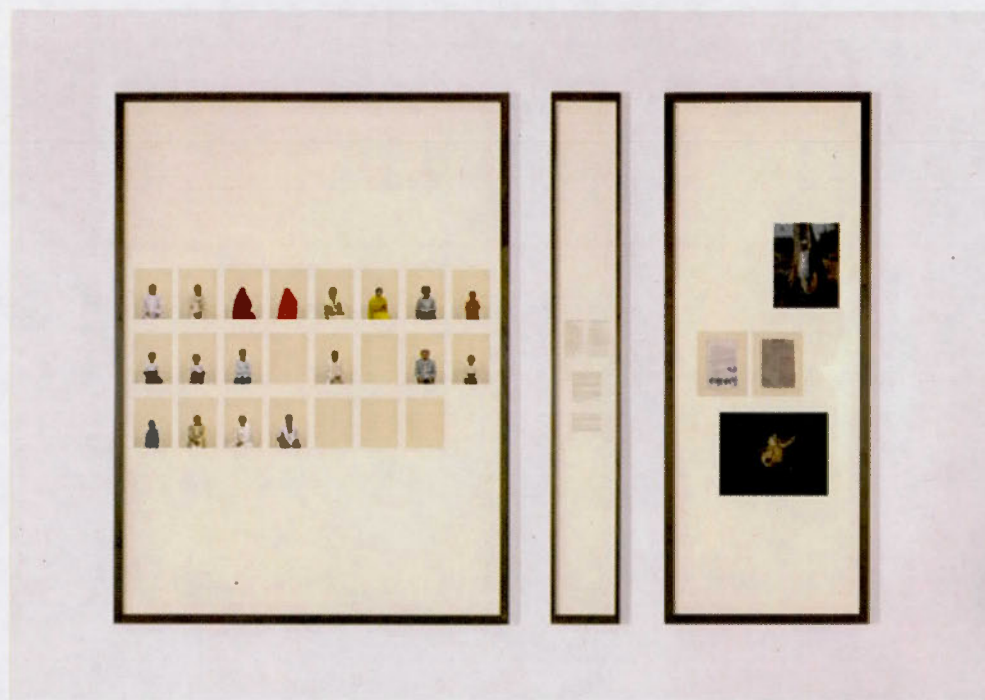


Figure 3.2 Chapitre I, *A Living Man Declared Dead and Other Chapters I-XVIII*

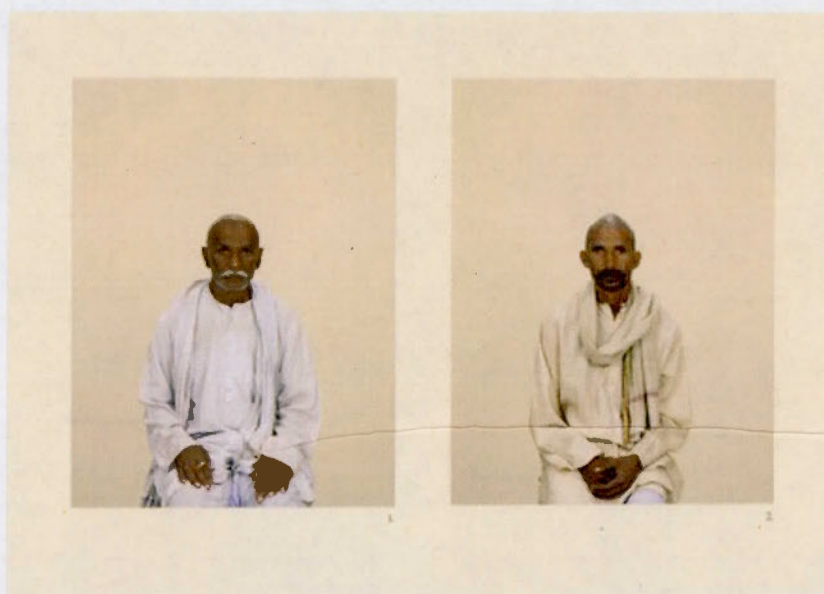


Figure 3.3 Chapitre I, portraits, 2011, épreuve numérique, *A Living Man Declared Dead and Other Chapters I-XVIII*

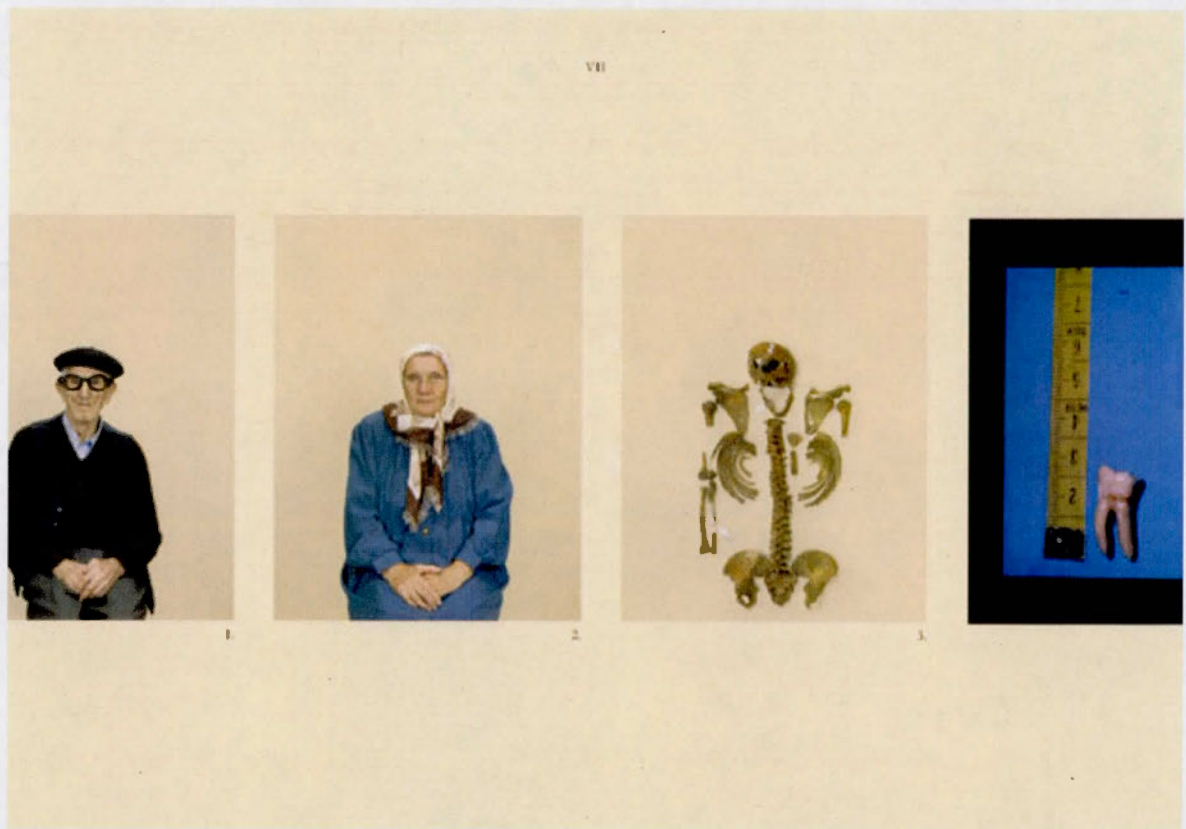


Figure 3.4 Simon, Taryn, 2011, extrait du chapitre VII, *A Living Man Declared Dead and Other Chapters I-VXIII*

1. Nukic, Nezir, 1928 (exact birth date unknown). Forester and road builder. Zivinice, Bosnia and Herzegovina.

2. Mehic, Zumra, 09 Dec. 1950. Homemaker. Kladanj, Bosnia and Herzegovina.

3. Mehic, Bajazit, 16 Sept. 1972 - 11 July 1995. Mortal remains, International Commission on Missing Persons, Podrinje Identification Project. Tuzla, Bosnia and Herzegovina.

4. Mehic, Ahmedin, 16 Feb. 1974 - 12 July 1995. Tooth sample used for DNA matching, International Commission on Missing Persons. Srebrenica-Potocari Memorial and Cemetery, Srebrenica, Bosnia and Herzegovina.



Figure 3.5 Simon, Taryn, 2011, extrait du chapitre XVII, *A Living Man Declared Dead and Other Chapters I-VXIII*

66.	(Name withheld), ~13	(birth date unknown).	Student.	Undisclosed location,	Ukraine.
67.	(Name withheld), ~13	(birth date unknown).	Student.	Undisclosed location,	Ukraine.
68.	(Name withheld), 06	Jan. 1997.	Student.	Undisclosed location,	Ukraine.
69.	(Name withheld), 09	Jan. 1997.	Student.	Undisclosed location,	Ukraine.
70.	(Name withheld), 11	Jan. 1997.	Student.	Undisclosed location,	Ukraine.
71.	(Name withheld), 11	Jan. 1997.	Student.	Undisclosed location,	Ukraine.
90.	(Name withheld), 17	June 1998.	Student.	Undisclosed location,	Ukraine.
91.	(Name withheld), 04	Sept. 1998.	Student.	Undisclosed location,	Ukraine.
92.	(Name withheld), ~11	(birth date unknown).	Student.	Undisclosed location,	Ukraine.
93.	(Name withheld), ~11	(birth date unknown).	Student.	Undisclosed location,	Ukraine.
94.	(Name withheld), ~11	(birth date unknown).	Student.	Undisclosed location,	Ukraine.
95.	(Name withheld), ~11	(birth date unknown).	Student.	Undisclosed location,	Ukraine.
114.	(Name withheld), ~9	(birth date unknown).	Student.	Undisclosed location,	Ukraine.
115.	(Name withheld), ~9	(birth date unknown).	Student.	Undisclosed location,	Ukraine.
116.	(Name withheld), ~8	(birth date unknown).	Student.	Undisclosed location,	Ukraine.
117.	(Name withheld), ~8	(birth date unknown).	Student.	Undisclosed location,	Ukraine.
118.	(Name withheld), ~7	(birth date unknown).	Student.	Undisclosed location,	Ukraine.
119.	(Name withheld), ~6	(birth date unknown).	Student.	Undisclosed location,	Ukraine.

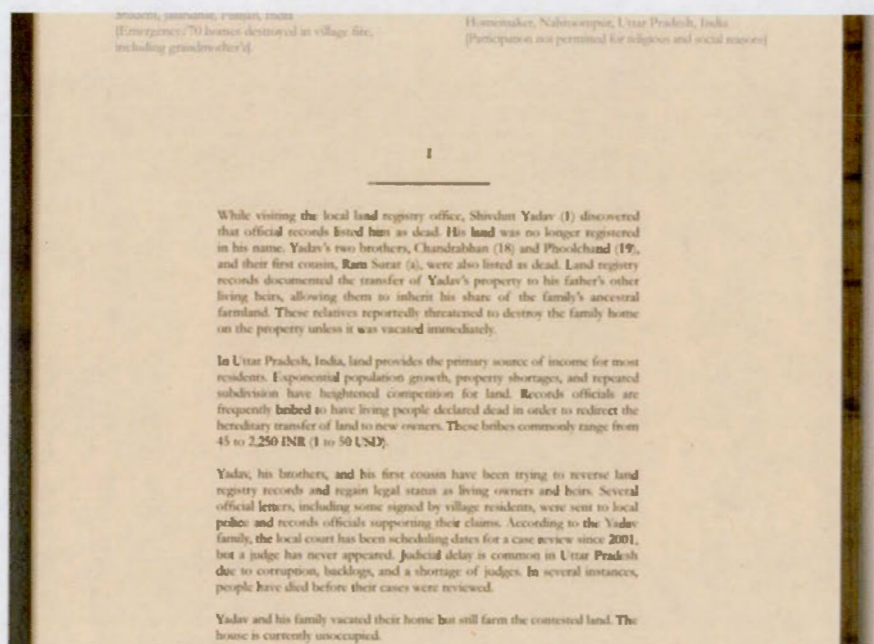


Figure 3.6 Simon, Taryn, 2011, extrait du Chapitre I, *A Living Man Declared Dead and Other Chapters I-VXIII*

BIBLIOGRAPHIE

Monographies

- Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire*, Paris : Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 192 p.
- Chéroux, Clément. 2009. *Diplopie. L'image photographique à l'ère des médias globalisés : essai sur le 11 septembre 2001*, Paris : Le point du jour, 131 p.
- Cramerotti, Alfredo. 2009. *Aesthetic Journalism. How to Inform without informing*, Bristol/Chicago : Intellect Ltd, 135 p.
- Daston, Lorraine et Peter Galison. 2012. *Objectivité*. Préf. de Bruno Latour. Paris : Les presses du réel, 581 p.
- Didi-Huberman, Georges. 2003. *Images malgré tout*. Paris : Les Éditions de Minuit, 235 p.
- . 2010. *L'oeil de l'histoire. 2, remontages du temps subi*. Paris : Les Éditions de Minuit, 249 p.
- . 2011. *L'oeil de l'histoire. 3, Atlas ou le gai savoir inquiet*. Paris : Les Éditions de Minuit, 382 p.
- Farge, Arlette. 1989. *Le goût de l'archive*. Coll. « La librairie du XX^e siècle », Paris : Éditions du Seuil, 152 p.
- Foncuberta, Joan. 2005. *Le baiser de Judas. Photographie et vérité*, Arles : Actes Sud, 121 p.
- Jauss, Hans Robert. 1990 (1978). *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 305 p.
- Lugon, Olivier. 2011 (2001). *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans. 1920-1945*, Paris : Éditions Macula, 438 p.
- Ricoeur, Paul. 1985. *Temps et récit. 3. Le temps raconté*, Paris : Éditions du Seuil, 533 p.

Rouillé, André. 2005. *La photographie. Entre document et art contemporain*. Coll. « Folio essais », Paris : Gallimard, 698 p.

Sontag, Susan. 2008 (1983). *Sur la photographie*, Paris : Christian Bougois, 280 p.

Chapitres de livre

Ardenne, Paul. 2000. « Entre fantomatique et métonymie : Stratégies de la disparition des corps dans l'art contemporain ». In *L'époque de la disparition : Politique et esthétique*, Paris : L'Harmattan, p. 247-270.

Batchen, Geoffrey. 2011. « Revenant ». In *A living man declared dead and other chapters : I-XVIII*, Londres, Berlin : Mack, Nationalgalerie, Staatliche Museen, p. 739-753.

Bhabha, Homi K. 2011. « Beyond photography ». In *A living man declared dead and other chapters : I-XVIII*, Londres, Berlin : Mack, Nationalgalerie, Staatliche Museen, p. 7-21.

Herschdorfer, Nathalie. 2011. « Introduction ». In *Jours d'après : quand les photographes reviennent sur les lieux du drame*, Londres : Thames & Hudson, p. 13-19.

James, Sarah. 2009. « Photography Between the Image and the World-An American Index of the Hidden and the Unfamiliar ». In *Deutsche Börse Photography Prize 2009*, Londres : The Photographer's Gallery, p. 133-136.

Lavoie, Vincent. 1996. « Transparence et plasticité », In Catalogue *Une Aventure contemporaine, la photographie 1955-1995*, Paris : Paris Audiovisuel, p.67-70.

Quirós, Kantuta et Aliocha Imhoff. 2011. « Antiphotojournalisme : stratégies du visible et de l'invisible », In *Mutations – Perspectives sur la photographie*, Paris/ New York : Steidl/Paris Photo, p. 274-280.

Rancière, Jacques. 2000. « S'il faut en conclure que l'histoire est fiction. Des modes de la fiction ». In *Le partage du sensible*, Paris : Éditions La Fabrique, p. 54-65.

- _____. 2003. « Le destin des images ». In *Le destin des images*, Paris: La Fabrique éditions, p.7-40.
- _____. 2009. « Poétique du fait divers ». In *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Paris : Éditions Amsterdam, p. 395-406.

Articles de périodiques

- Armengol, Thérèse. 2007. « Entre le droit et la fiction. L'erreur judiciaire à travers quelques grandes affaires criminelles dans le cinéma français ». *Criminocorpus, revue hypermédia*. En ligne. <<http://criminocorpus.revues.org/209>>. Consulté le 15 avril 2013.
- Baduel, Pierre-Robert. 1993. « Les médias et la production du réel. L'exemplarité de la seconde guerre du Golfe ». *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, no 68-69, p. 265-274.
- Baqué, Dominique. 2008. « Construire des identités nationales ». *Art Press*, no 345, p. 98-99.
- Batchen, Geoffrey. 2007. « Taryn Simon: An American Index of the Hidden and Unfamiliar ». *Photoworks*, no 9, p. 60.
- Becker, Howard. 2007. « Les photographies disent-elles la vérité? ». Trad. de l'américain par Stéphane Dufoix. *Ethnologie française*, vol. 37, no 1, p. 33-42.
- Comolli, Jean-Louis. 2006. « Entretien sur Jean-Louis Comolli. La pensée dans la machine ». *Revue rue Descartes*, no 53, p. 72-100.
- Coulson, Amanda. 2008. « Taryn Simon. Museum Fur Moderne Kunst ». *Modern Painters*, vol. 20, no 1, p. 97.
- Courtney, David et Stephen Lyng. 2007. « Taryn Simon and The Innocents project ». *Crime, Media, Culture*, vol. 3, no 2, p.175-191.
- De Palma, Brian et Taryn Simon. 2012. « Blow up: Taryn Simon and Brian De Palma in Conversation ». *Artforum*. En ligne. <<http://www.artforum.com/inprint/issue=201206&id=31096>>. Consulté le 26 avril 2013.

- De Watcher, Ellen Mara. 2004. « Taryn Simon ». *Contemporary*, no 67, p. 78-81.
- Dijkstra, Rineke. 2011. « Taryn's World ». *W Magazine*. En ligne. <<http://www.wmagazine.com/artdesign/2011/11/taryn-simon-artist>>. Consulté le 10 novembre 2013.
- Dulong, Renaud. 1990. « Le corps du témoin oculaire ». *Réseaux hors série*, vol. 8, no 2, p. 77-87.
- Farge, Arlette. 2002. « Penser et définir l'événement en histoire ». *Terrain*, no 38, p.67-78.
- Foster, Hal. 2004. « An Archival Impulse ». *October*, no 110, p. 3-22.
- Frau-Meigs, Divina. 2008. « Les médias et l'information dans l'Amérique de George W. Bush ». *Vingtième Siècle, Revue d'histoire*, vol.1, no 97, p. 143-157.
- Gett, Trevor et Taryn Simon. 1999. « Simple for Simon ». *British Journal of Photography*, no 7214, p. 18-20.
- Green, Alison. 2011. « Conceptual photojournalism ». *Source*, no 67, p. 56-57.
- Hanru, Hou. 2013. « Allan Sekula & Bruno Serralongue. New History ». *Flash Art International*, vol. 46, no 288, p. 70-74.
- Heartney, Eleanor. 2013. « Taryn Simon : méprises ». *Artpress*, no 397, p. 40-46.
- Kerr, Merrily. 2003. « Taryn Simon: P.S Contemporary Art ». *Flash Art International Edition*, vol. 36, p. 117-118.
- Knight, Robert. 2012. « Family of Man ». *Afterimage*, vol. 40, no 3, p. 25-26.
- Lange, Christy. 2008. «Access all areas». *Frieze*, no 115. En ligne. <http://www.frieze.com/issue/article/access_all_areas_1/>. Consulté le 26 avril 2013.
- Lavoie, Vincent. 2008. « Le fardeau des mots, le choc des photos : l'écriture photojournalistique ou la préséance de l'image sur le texte ». *Protée*, vol. 36, no 3, p. 89-97.

- _____. 2011. « Alfredo Cramerotti. Aesthetic journalism. How to inform without informing, Bristol/Chicago, Intellect Ltd, 2009, 112 p. » *Ciel Variable*, no 88, p. 94.
- _____. 2013. « Forensique, représentations et régimes de vérité ». *Ciel Variable : forensique*, no 93, p. 8-20.
- Lee, Jung Joon. 2007. « Photography's Intertextuality ». *Afterimage*, vol. 35, no 1, p. 28.
- Le Prestre, Philippe. 2004. « La reconstruction identitaire de l'Amérique après le 11 septembre ». *Études Internationales*, vol. 35, no 1, p. 25-47.
- Marcoci, Roxana. 2012. « Between the Image and the World ». *Aperture*, no 209, p.42-51.
- Maresca, Sylvain. 1998. « Les apparences de la vérité ou les rêves d'objectivité du portrait photographique ». *Terrain, revue d'ethnologie de l'Europe*, no 30, p. 83-94.
- Neyrat, Frédéric. 2006. « Avances sur images ». *Revue rue Descartes*, no. 53, p. 15-30.
- Samson, Hélène. 2006. « Autour du portrait d'identité : visage, empreinte digitale et ADN ». *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, no 8, p. 67-82.
- Schlenzka, Jenny. 2010. « Taryn Simon: Redundancy and Absurdity ». *Flash Art*, vol. 43, no 275, p. 60-63.
- Schuman, Aaron. 2011. « Taryn Simon ». *Aperture*, no 205, p. 10-11.
- Vetrocq, Marcia E. 2008. « Rules of Engagement ». *Art in America*, vol. 96, no 6, p. 168-175, 208-209.
- Waxman, Lori. 2004. « Picturing Failure, Représenter l'échec ». *Parachute*, no 115, p. 30-45.
- Winston, Helena. 2007. « Unburying the Idea: Three Textual Strategies at the Whitney ». *Art US*, no 19, p. 24-29.

Xin, Camille Hong. 2012. « Case Studies : Taryn Simon at MoMA ». *Art in America*. En ligne. <http://www.frieze.com/issue/article/access_all_areas_1/>. Consulté le 1 avril 2013.

Articles de journaux

Durpaire, François et Fabrice Aubert. 2011. « Comment le 11 septembre a changé la société américaine ». Dossier 11 septembre, 10 ans après. *MYTF1 News*, 5 septembre. En ligne. <<http://lci.tf1.fr/monde/amerique/comment-le-11-septembre-a-change-la-societe-americaine-6671521.html>>. Consulté le 26 avril 2013.

Falconer, Morgan. 2009. « An American Index of the Hidden and the Unfamiliar ». *The Times*. En ligne. 21 février. <<http://www.gagosian.com/artists/taryn-simon/artist-press>>. Consulté le 26 avril 2013.

O'Hagan, Sean. 2011. « Taryn Simon: the woman in the picture ». *The Guardian* (Londres), 22 mai. En ligne. <<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/may/22/taryn-simon-tate-modern-interview>>. Consulté le 15 mai 2013.

Rimer, Sara et Taryn Simon. 2000. « Life After Death Row ». *New York Times Magazine*. En ligne. 10 décembre 2000. <<http://www.nytimes.com/library/magazine/home/20001210magdeathrow.html>> Consulté le 1 septembre 2012.

Catalogues d'expositions

Chevrier, Jean-François. *Un 'altra obiettiva=Another* Catalogue d'exposition (Paris, Centre national des art plastiques, 14 mars-30 avril 1989 et Prato, Museo d'Arte Contemporanea, 24 juin-31 août 1989) Milan : Milano Idea Books, 1989, 253 p.

Hostetler, Lisa (cons.). 2011. *Taryn Simon: Photographs and Texts. The photographic fallacy*. Catalogue d'exposition (Milwaukee, Milwaukee Art Museum, 22 septembre 2011- 1 janvier 2012). Milwaukee : Milwaukee Art Museum, 20 p., 9 reprod. coul.

Nash, Mark. 2004. *Experiments with Truth*. Catalogue d'exposition (Philadelphie, Fabric Workshop and Museum, 4 décembre 2004 – 12 mars 2005). Philadelphie : Fabric Workshop and Museum, 118 p.

Simon, Taryn. 2003. *The Innocents*. Préf. de Peter Neufeld et Barry Scheck. New York : Umbrage Editions, 104 p.

Simon, Taryn. 2007. *An American Index of the Hidden and the Unfamiliar*. Préf. de Salman Rushdie. Introduction de Elizabeth Sussman et Tina Kukielski. Commentaire de Ronald Dworkin. Catalogue d'exposition (New York, The Whitney Museum of American Art, mars-juin 2007), (Francfort, the Museum für Moderne Kunst, septembre 2007 - février 2008). Göttingen: Steidl, 148 p.

Simon, Taryn. *Contraband*. Introduction de Hans Ulrich Obrist. Catalogue d'exposition . New York : Steidl, Gagosian Gallery, 479 p.

Simon, Taryn. 2011. *A Living Man Declared Dead and Other Chapters I-XVIII*. Préf. de Homi K. Bhabha. Texte de Geoffrey Batchen. Catalogue d'exposition (New York, The Museum of Modern Art, 1 mai 2012- 1 août 2012) , (Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 21 octobre 2012- 7 janvier 2013), (Berlin, Neue Nationalgalerie, 21 septembre 2011 – 1 janvier 2012), (Londres, Tate Modern, 24 mai 2011- 2 janvier 2012). Londres, Berlin : Mack, Nationalgalerie, Staatliche Museen, 773 p.

Conférences et entrevues en ligne

Black, Matt. 7 décembre 2011. « Taryn Simon: Shot True ». *Nowness*. En ligne. <<http://www.nowness.com/day/2011/12/7/1760/taryn-simon-shot-true>>.

Simon, Taryn. Juillet 2009. « Photographe de lieux secrets ». *TED Ideas Worth Spreading*. En ligne. <http://www.ted.com/talks/taryn_simon_photographs_secret_sites.html>.

Simon, Taryn et Hans Ulrich Obrist. 2011. *DLDWomen 2011 in Munich*. En ligne. <http://www.youtube.com/watch?v=K2olgHVPkrY>. Consulté le 15 octobre 2013.

Simon, Taryn et Eleanor Wachtel. Février 2013. « Wachtel on the Arts – Taryn Simon ». *CBC Radio*. En ligne. <http://www.youtube.com/watch?v=K2olgHVPkrY>. Consulté le 15 décembre 2013.

Von Boehm, Felix, et Clemens Von Lucius (2012). « Taryn Simon : A Living Man Declared Dead and Other Chapters at Neue Nationalgalerie, Berlin ». En ligne. <<http://www.youtube.com/watch?v=9XXkLOg37Yk>>. Consulté le 15 décembre 2013.

Wells, Gary. 25 avril 2012. « Using Science to Improve the Accuracy of Eyewitness Identification : Advances and Limitations? ». Dans le cadre de la série de conférences : *The Science to Fight Injustice Lecture Series*. University of California. School of Social Ecology. En ligne. <<http://ocw.uci.edu/lectures/lecture.aspx?id=777>>. Consulté le 10 mai 2013.

Publication gouvernementale

Canada, Service des poursuites pénales du Canada. 2011. Un système plus juste : La voie vers l'élimination des condamnations injustifiées. Rapport du Sous-comité FPT des chefs des poursuites pénales sur la prévention des erreurs judiciaires. En ligne. <<http://www.ppsc-sppc.gc.ca/fra/pub/spj-ptj/index.html>>.

Vidéos

Simon, Taryn. 2004. *The Innocents*. HD Vidéo, 30:20 min, son , couleur.

Simon, Taryn. 2007. *Warhead Loop*. 5 min couleur. En ligne. <http://www.tarynsimon.com/video_warhead.php>.

Sites Internet

Taryn Simon. [s.d.]. Récupéré de www.tarynsimon.com

Caption No Needed. 6 mai 2011. *Exhibition : Antiphotjournalism*. Récupéré le 15 décembre 2013 de <http://www.nocaptionneeded.com/index.php?s=antiphotjournalism&Submit=Search>

Foam. All About Photography. *Antiphotjournalism*. Récupéré le 12 décembre 2013 de <http://www.foam.org/press/2011/antiphotjournalism>

Le magazine Jeu de Paume. Carles Guerra : « *Antiphotjournalism* » et « *1979, un monument aux instants radicaux* ». Récupéré le 10 décembre 2013 de <http://lemagazine.jeudepaume.org/2011/09/carles-guerra/>.

Tate. Allan Sekula : Artist's text. *Waiting for Tear Gas*. Récupéré le 10 décembre 2013 de <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/display/alan-sekula/waiting-tear-gas>.